

IL TEMPO DEGLI ASTRATTI

LICINI
REGGIANI
SOLDATI
MELOTTI
FONTANA
VERONESI
RADICE
RHO
GALLI

MUSEO CIVICO
RIVA DEL GARDA

IL TEMPO DEGLI ASTRATTI

IL TEMPO DEGLI ASTRATTI

IMMAGINI DI ARTE ITALIANA NEGLI ANNI TRENTA

a cura di Claudio Cerritelli

MUSEO CIVICO
Comune di Riva del Garda
settembre - ottobre 1986

Ideazione e coordinamento: Marina Botteri - Gianni Pellegrini

Allestimento: Marco Calliari

Coordinamento grafico: Gabriele Weber

Stampa: Tipolitografia Temi - Trento

Referenze fotografiche:

Abbondanza, Campeggi, Carrà, Ghergi, Giana, Lini, Mari, Parodi, Rampazzi, Saporetti.

Archivio Fontana, Milano

Archivio Galleria d'Arte Moderna, Torino

Archivio Museo Provinciale d'Arte, Trento

Archivio Reggiani, Milano

Archivio Veronesi, Milano

Assicurazione: Reale Mutua

Si ringraziano i prestatori delle opere:

Ernesto Bertolotto, Maria Cernuschi Ghiringelli, Alberto Conti, Giorgio Giardini, Alberto

Longatti, Giorgio Magnoni, Gianmarco Manusardi, Enrico Pizzi, Ines Reggiani, Virgilia

Reggiani, Enzo Rho, Paolo Riccitelli, Massimo Simion, Luigi Veronesi, Carlo Viganò.

Civiche Raccolte d'Arte Moderna, Milano

Galleria d'Arte Moderna, Torino

Museo Provinciale d'Arte, Trento

Fondazione Fontana, Milano

Studio Fausto Melotti, Milano

Galleria Lorenzelli, Milano

Galleria Martano, Milano

Galleria Vismara, Torino

Si ringrazia inoltre: L'Assessorato alla Cultura del Comune di Riva del Garda



**Unione Commercio Turismo
e Attività di Servizio**

RIVA DEL GARDA



Azienda Autonoma di Soggiorno



**MODERNA
PER TRADIZIONE
DAL 1828**

Reale Mutua Assicurazioni

SOMMARIO

	<i>Presentazioni</i>
6	Enzo Bassetti Dario Mosaner
7	Marina Botteri
9	Il Tempo degli Astratti <i>Claudio Cerritelli</i>
34	Documenti
45	Elenco opere esposte
47	Iconografia
78	Le mostre degli astratti



La presente iniziativa illustra un evento fondamentale della vita artistica italiana quale l'astrattismo lombardo degli anni Trenta e rientra nel programma pluriennale di attività del Museo Civico che, principalmente finalizzato alla documentazione scientifica delle problematiche storico-artistiche in ambito locale, si pone anche il compito di promuovere e diffondere l'informazione e lo studio critico dei più importanti momenti della cultura italiana.

In tale ambito l'importante rassegna, offrendosi ad un vasto pubblico ed in particolare alla numerosa presenza turistica nella nostra città, qualifica anche a livello nazionale l'immagine culturale di Riva del Garda.

L'Assessore alla Cultura
DARIO MOSANER

Il Sindaco
ENZO BASSETTI

Con la mostra «Il Tempo degli Astratti» il Museo Civico avvia una serie di riletture critiche dei momenti maggiormente significativi dell'arte italiana del nostro secolo, con particolare attenzione all'analisi delle situazioni di gruppo e dei luoghi più determinanti per l'evolversi del dibattito artistico contemporaneo.

Una rigorosa scelta di opere, provenienti dalle maggiori collezioni pubbliche e private, testimonia la ricerca degli artisti (Licini - Reggiani - Soldati - Melotti - Fontana - Radice - Veronesi - Rho - Galli) attraverso la quale si definisce l'identità italiana del concetto di astrattismo degli Anni Trenta a Milano e a Como, «centri di produzione e di resa pubblica del lavoro» come specifica Claudio Cerritelli, curatore della mostra.

La rassegna espositiva ripropone quindi al pubblico l'immagine di una breve ma intensa stagione pittorica e scultorea, talvolta contraddittoria, comunque esemplare nell'ambito dei processi di trasformazione del linguaggio artistico contemporaneo.

La Direttrice
MARINA BOTTERI

Desidero ringraziare Luciano Caramel ed Alberto Longatti per i materiali critici suggeriti, Paolo Fossati per un generoso e stimolante colloquio sul tema di questa mostra che mi ha riportato ai suoi indimenticabili corsi di metodologia della critica delle arti all'Università di Bologna.

«Arte astratta. L'arte, ci riprendono, non ha aggettivi... E noi dovremo chissà per quanto tempo ancora aggiungere un aggettivo all'arte, proprio per far capire che l'arte non ne ha bisogno»

Fausto Melotti, maggio 1935

Quale astrattismo? L'occasione di poter vedere un gruppo di opere che si riferisce al *tempo degli astratti* italiani (1932-1940) pone all'inizio problemi che scavalcano la lettura dei materiali in mostra per affrontare un campo di questioni che riguardano la dinamica generale di questa breve storia, intensa e tutta carica di contraddizioni.

Quando, poco meno di vent'anni fa si cominciò ad approfondire una prospettiva di lettura legata agli «astratti», in qualche modo tagliati fuori o appena toccati nella valutazione degli anni trenta (essendo questo stesso decennio artistico piuttosto trascurato e oscurato dagli umori storiografici); ebbene, quando si prese ad analizzare la natura particolare della ricerca di questi artisti, senza il dovere metodologico di ricondurli alla razionalità di uno schema già dimostrabile (e nominiamo subito quelli documentati in questa mostra: Licini, Melotti, Reggiani, Fontana, Soldati, Veronesi, Radice, Rho e Galli), allora emersero problemi e dubbi che non hanno smarrito la loro fisionomia e sciolto gli equivoci che tutt'ora resistono.

Questo è accaduto non perché chi li ha affrontati non sia stato in grado di risolverli ma per il fatto che questo capitolo d'arte squisitamente italiano continua a sfuggire alle semplificazioni e a conservare quella «condizione di apertura» che lo fa essere esemplare nel modo di comunicare un'identità sospesa tra ipotesi teorica e radici pittoriche, tra struttura ideologica e atti operativi, infine tra profilo collettivo e ragioni individuali.

Così l'opportunità di questa mostra, non certo indispensabile ma ugualmente preziosa, la limpida forza dei suoi segni storici (e anche i limiti comprensibili dovuti all'impossibilità di mostrare qualche opera decisiva, alcuni insostituibili Fontana dei primi anni trenta impegnati attualmente in esposizioni internazionali), questa opportunità, dunque, propone questioni che se da un lato non scompongono le piste interpretative seguite fino ad oggi, dall'altro possono amplificarne la portata, in qualche caso modificarne l'uso, ed anche inaugurare nuove tracce di lettura.

In sostanza le vie per entrare nel perimetro del cosiddetto «astrattismo italiano anni trenta» sono quelle già ampiamente individuate dalla critica ed evidenti nel dibattito di quegli anni: la via degli antecedenti culturali, direzione obbligata e ben collaudata nello studio di ogni contesto, in questo caso una via che si muove tra futurismo e metafisica, con sguardi orientati sulle avanguardie europee; una cronologia di eventi precisata nei fatti e nei luoghi, le mostre, la solidarietà dei rapporti, i cataloghi, le riviste, Milano e Como come centri di produzione e di resa pubblica del lavoro; l'ipotesi di un dialogo marcato con le matrici europee dell'astrattismo, rapporti, viaggi, letture, segni di una riconoscibile ma discutibile apertura all'Europa; e pri-

m'ancora la via che conduce a Carlo Belli, la funzione e il ruolo della sua presenza e del suo libro KN; infine il rapporto con il pensiero razionalista, la possibilità di dialogo con l'architettura, l'influenza della sua immagine nella ricerca degli artisti.

Sono dunque queste le vie immutate da seguire per elaborare un concetto d'astrattismo che non rinunci alle proprie complicazioni, a suggerirlo sono gli stessi contributi, per nulla divaganti e sempre più complessi, di una storiografia attrezzata e militante, se così si può dire, che riflette letture anche contrastanti e proprio per questo ricche di interrogativi ¹⁾.

Partiamo da questi ultimi, pur con qualche disagio. Un primo interrogativo riguarda la possibilità di definire l'astrattismo italiano: esiste una storia dell'astrattismo in Italia, la continuità di una linea di ricerca, per esempio da Balla a Dorazio (e naturalmente dentro e oltre essi), insomma un terreno non anonimo in cui gli episodi astratti di Milano e di Como possono collocarsi e riconoscersi come un aspetto del problema astrattismo? Evidentemente, risposte precise è difficile darne, ma solo meccanismi di avvicinamento all'interrogativo. Intanto emerge il riconoscimento di una linea astratta italiana che fa i primi passi con gli esempi non figurativi dell'avanguardia futurista, qui la comprensione oscilla tra arte non figurativa e arte astratta, due termini vicendevoli ma anche differenti nel loro modo di essere proposti. Poi vedremo in che modo sono usati, ora seguiamo una prima serie di eventi entro cui figurano i nostri «astratti» degli anni trenta.

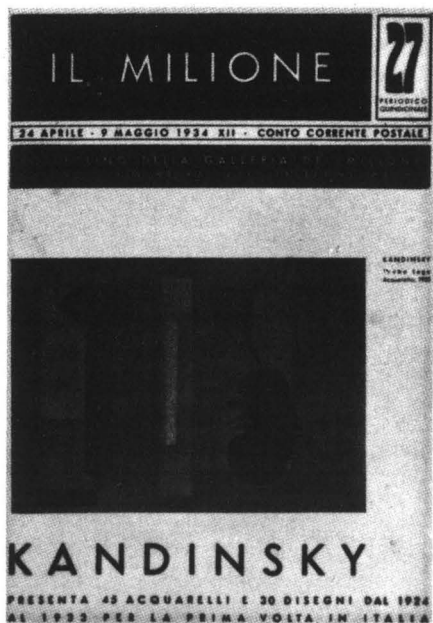
«*Astrattisti futuristi*», così si definivano Balla e Depero nel loro manifesto del marzo 1915. E sarà straordinario lo stile di Balla che porta dall'*astrattismo soggettivo* alla presunta oggettività dell'Art Déco. *Arte astratta* si intitola un pamphlet di Giulio Evola pubblicato a Roma da Bragaglia nel 1920: Evola è pittore interessante e teorico di un nuovo rapporto tra Futurismo e Dada, verso l'Europa. *Arte astratta italiana* così si presentano i primi pittori astratti che si raccolgono intorno alla galleria del Milione a Milano, ed espongono nel 1935 in un luogo insospettabile, a Torino, nello studio di Casorati e Paulucci ²⁾. I collegamenti proposti da Fagiolo dell'Arco parlano certo di fatti inequivocabili, non di rapporti tra di essi, il concetto di astrattismo italiano pare disintegrarsi in luoghi e ragioni diverse, la sua identità prende corpo proprio a partire dalle differenti situazioni in cui si è costretti a collocarlo: si tratta tuttavia di frammenti utilissimi ad individuare i sintomi di una situazione italiana. Sartoris invece, in un libretto dedicato alla formazione dell'arte astratta in Italia ³⁾ si cimenta in una genealogia di ampio respiro, da togliere il fiato per il raggio d'azione, cogliendo le fonti dell'arte astratta italiana, nel quarto, quinto e sesto secolo della nostra era, con le tarsie marmoree romane, istriane e ravennati.

Giungendo con diversi esempi fino al nostro secolo Sartoris indica gli elementi costruttivi di quest'arte tra Futurismo e Metafisica citando Balla, Fillia, Prampolini, De Chirico ma anche il caso particolare di Magnelli, ritenuto indegno di entrare in un qualche destino italiano dell'arte astratta. Pur sospendendo questo contributo non è inutile segnare qualche riferimento che s'innesta su quelli già detti, e d'altro lato bisogna dire che una storia

¹⁾ Tra i contributi più lontani, che rimangono punti di riferimento da non trascurare, vanno ricordati quelli di E. Crispolti (*Appunti per una storia del non figurativo in Italia*, in «Ulisse» XII, 33, Firenze, 1959); di G. Ballo (in *La linea dell'arte italiana*, ed. Mediterranee, Roma 1964); di N. Ponente (in catalogo Biennale di Venezia, 1966); di C. Belli (in catalogo mostra «Esperienze dell'astrattismo italiano 1930-1940», Galleria Notizie, Torino, 1968); di P. Fossati (in «Documenti Martano/Due» n. 10, 1968); di G. Veronesi (*L'arte astratta nei paesi occidentali* in l'Arte Moderna, Milano 1968); di L. Caramel (in catalogo «Aspetti del primo astrattismo italiano 1930-1940», Monza 1969); di A. Longatti (in «Documenti Martano/Due» n. 18 Torino, 1969); di Z. Birolli (in catalogo Milano 70/70, vol. II, Milano 1915-1945, Edi, Milano 1971).

Un contributo articolato e completo è quello di P. Fossati («L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia, 1934-1940», Einaudi, Torino 1971).

Il problema della pittura astratta degli anni trenta è stato successivamente toccato da Z. Birolli (*Verso un'estetica del fascismo* in «Arte e fascismo in Italia e in Germania», Feltrinelli, Milano 1974); da F. Tempesti (in «Arte dell'Italia fascista», Feltrinelli, Milano 1976). Nuovi momenti d'attenzione, più recentemente, con interventi di Marchiori, Belli, Longatti, Ponente, M. Cernuschi Ghiringhelli (in catalogo mostra «Anni creativi al Milione», Prato 1980); AA.VV. (in catalogo mostra «Arte astratta italiana», Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1980); L. Caramel (in catalogo mostra «Annitrenta», Mazzotta, Milano 1982); P. Fossati (in *Storia dell'arte italiana. Il novecento*, vol. 7, Einaudi, Torino 1982); Z. Birolli (1922-30 e *L'astrattismo* in «Sorbi, tordi e nitidezze», Jaca Book, Milano 1983); D. Morosini (in «L'arte degli anni difficili», Editori Riuniti, 1985); interventi di C. Maltese, G. Giubbini, L. Caramel, P. Fossati, R. Guasco (in catalogo mostra «1930-1980 Astrattismo in Italia nella raccolta Cernuschi-Ghiringhelli» Villa Croce, Genova 1985); infine M. Fagiolo dell'Arco («Arte astratta italiana, dal futurismo agli anni Trenta», catalogo mostra, Galleria Sprovieri, Roma 1986).



Mostra di Kandinsky nella Galleria del Milione, maggio 1934.

²) M. Fagiolo dell'Arco, cat. «Arte astratta italiana, dal futurismo agli anni Trenta», Galleria Sprovieri, Roma 1986, pag. 5.

³) A. Sartoris, «La lunga marcia dell'arte astratta in Italia», ed. Scheiwiller, Milano 1980.

⁴) L. Caramel, cat. «Aspetti del primo astrattismo italiano 1930-1940», Monza 1969, pag. 11.

Valga allora anche il caso di A. Ginna, recentemente riproposto, in cui si affronta il problema dell'astratto come espressione di uno stato d'animo per mezzo di soli colori (M. Verdone, «Ginna» cat. mostra Pinacoteca di Ravenna, Ed. Essegi, 1985); o quello di R. Romani considerato come un precoce caso di protoastrattismo italiano (cat. Mostra «Chiesa di Santa Giulia», Brescia 1982).

dell'arte astratta in Italia non può essere scritta con questi presupposti, così estesi ed estensibili.

Abbiamo dunque ricavato che bisogna partire dai collegamenti con il futurismo maggiormente attraversato da momenti di astrazione dell'immagine, tuttavia una critica è stata avanzata in varie occasioni da Caramel che non ritiene accettabili questi nessi per la loro *antistorica genericità*, inaccettabile soprattutto quel «filo diretto che sembra proporre Tristan Sauvage (Pittura italiana del dopoguerra, Milano 1957) tra le dimensioni astratte di Boccioni (e perché non allora le compenetrazioni iridescenti di Balla, neppure citate?), le prime esperienze di Magnelli, le opere esposte nel 1929 alla galleria Pesaro di Milano dai giovani della corrente detta dei futuristi della seconda generazione, ribelli al conformismo dei loro predecessori ed orientati verso un astrattismo decisamente europeo, e la ricerca degli astratti milanesi e comaschi»⁴).

Con questo rifiuto di genericità torniamo – ci sembra – ad un punto di non poca importanza per il nostro dilemma «astratto», vale a dire all'impossibilità di dare ragione unitaria ad eventi i quali, sebbene esistano come segni collocabili nella storia dell'arte contemporanea, non funzionano tuttavia per dimostrare la continuità di una linea o di un programma astratto, almeno come persistenza e dibattito tra temi interni al lavoro degli artisti. In questo senso l'immagine di un astrattismo operante in Italia è ambigua anche se intenzioni teoriche ed esperienze pittoriche mostrano momenti di chiarezza propositiva, di reale coscienza di una prospettiva ancorata ad un linguaggio non figurativo; si valutino per esempio i titoli di molte opere dei futuristi in cui compare il termine «astratto» oppure «astrazione», termini la cui fortuna giunge fino agli anni Trenta. Tuttavia si tratta di un percorso i cui gesti di confronto non appaiono mai evidenti, la cui coincidenza di scelte può anche essere ricostruita ma senza un'effettiva aderenza alle ragioni di tali accostamenti, segnali di una tensione illimitata a porsi fuori dei codici figurativi. Segnali di rottura verso un concetto di rappresentatività dell'immagine che è attraversata da nuove regole visive, valide ed attraenti nel loro infrangere il linguaggio figurativo con una fenomenologia dell'astratto, fatta di molteplici impasti formali e motivazioni ideologiche.

La ricerca degli astratti lombardi può allora essere considerata come uno di questi segnali, ma non in grado di garantire quella linea del tutto ipotetica di un astrattismo italiano. Anzi crea disagio e perplessità insistere su questa ipotesi, volerla forzare oltre il lecito, quasi si trattasse di una chiave di lettura decisiva. Diciamo piuttosto che all'interno di una riconoscibile via alla tensione del linguaggio astratto esistono una serie di esperienze non figurative in cui sono compresenti altre motivazioni e radici formali. In effetti per i nostri astratti, soprattutto il versante milanese, entrano in gioco altre necessità e diversi stimoli di confronto, per esempio, e per prima, la discendenza dalla Metafisica.

È quanto propone Fossati. «Malgrado non manchino esempi, non banali, di non figurazione più che di astrazione (Balla, Evola, Prampolini, Diulgheroff, è l'opinione poi variamente ribadita di Crispolti) non si assiste in Italia



Mostra dei pittori Bogliardi Ghiringhelli e Reggiani nella Galleria del Milione, novembre 1934.

ad un percorso identico a quello europeo di crescita, confronto e crisi dell'astrattismo. L'intera ricerca ha connotati legati alla figurazione italiana, specie metafisica (...)»⁵⁾.

La terminologia propende verso un'idea di non figurazione, il che implica — ci pare — più un processo di allontanamento dall'iconismo tradizionale, di smentita della figurazione attraverso l'azione fisica e psichica del colore, che non quella necessità di progredire nell'astratto in modo da rendere di nuovo reale quest'astrazione, che è concetto maturato nella cultura razionalista europea degli anni venti, fondatrice di una nuova materialità dell'arte aniconica. Sta poi la presenza della radice metafisica che, insieme con gli innesti futuristi, agisce in modo aperto e sperimentale sul linguaggio degli astratti, come vedremo da Soldati a Melotti e agli altri, per via di una riconoscibile gabbia spaziale che gioca su un'interna sospensione di forme e di colori; caso a parte è Veronesi che, provenendo da altra dimensione operativa e concettuale, può permettersi altre ragioni e un diverso clima d'immagine. Si diceva di quest'inclinazione verso una radice italiana dell'astrattismo lombardo: non è del resto ipotesi lontana dalle condizioni in cui gli artisti muovono le loro ossessioni, più d'una ragione porta a un simile riconoscimento.

A queste date, infatti, la crisi dell'astrattismo europeo è fatto compiuto, lo slancio rivoluzionario dei suoi progetti è svanito, i rapporti possibili con le varie ideologie (Costruttivismo, Neoplasticismo, Bauhaus) crescono in modo indiretto con linguaggi, bene o male, già passati e consumati.

Sull'attenzione verso i modelli europei non è insignificante una riflessione di Belli che torna col pensiero a quei problemi: «A quel tempo Kandinskij e Mondrian erano stelle naviganti in spazi assai lontani per gli artisti milanesi. Ne avevano conoscenza indiretta, soltanto attraverso una scarsa letteratura che, in Italia, circolava tra iniziati. E si dica pure che, non ancora del tutto sgrullati dalle vernici accademiche della scuola, i giovani pittori e scultori milanesi non erano in grado di valutare e di comprendere l'importanza storica né di Kandinskij, né di Mondrian, anche perché comprendere per gli artisti significa sempre compiere un'esperienza diretta: "metterci le mani" come dicevano i nostri padri, operare sul corpo stesso dell'ente che si vuol conoscere»⁶⁾.

In altro testo Fossati ricorda come «la movenza spiritualistica e simbolica kandinskiana sia di fatto assente dagli astratti milanesi e comaschi, seppure la linguistica ne sia presente, e come il costruttivismo più rigido sia altrettanto dilavato, anche se la lezione fu presente e in larga misura». (1968)

Lo stesso Caramel, che ha sempre spinto molto sull'importanza del rapporto con l'Europa (attraverso l'indicazione di riviste, libri, viaggi, contatti personali fra gli artisti, mostre e via dicendo) riconosce un ritardo nei confronti dei precedenti europei, attivi da quasi due decenni, ma indica anche una complessità di soluzioni e una autonoma attenzione ad essi, proprio come risonanza di una condizione originaria.

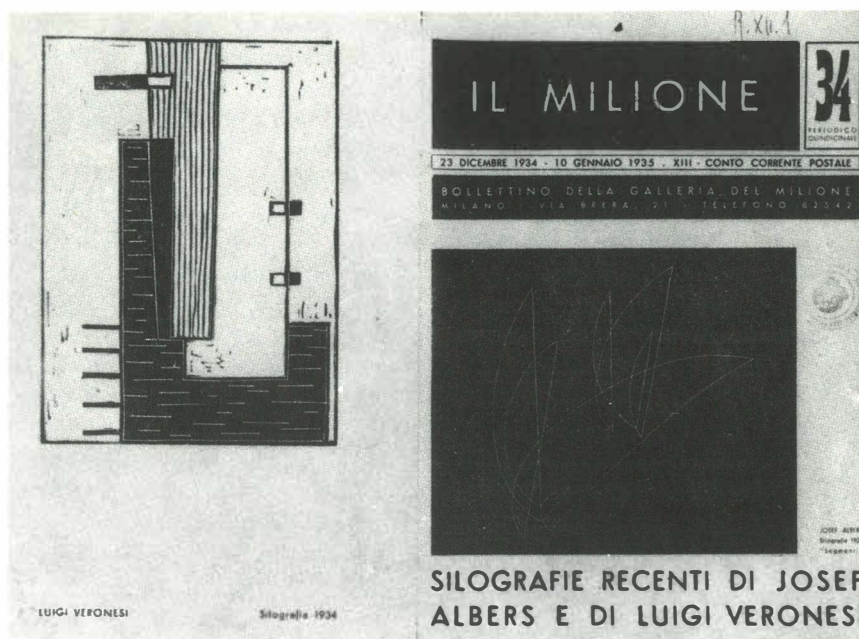
Infine Ponente prendendo a punto di riferimento della situazione italiana il significato della Biennale del '30 ha usato queste parole: una involuzione ideologica ancora prima che culturale, una Biennale che attesta il decadere

⁵⁾ P. Fossati, *Astrattismo a Milano e a Como*, in «Storia dell'arte italiana», vol. 7, Einaudi, Torino 1982, pag. 242.

⁶⁾ C. Belli, *Racconto degli anni difficili* in cat. «Anni creativi al Milione», Prato 1980, pag. 14.



Il pieghevole per la mostra di Torino «Prima mostra collettiva di arte astratta italiana», marzo 1935.



Mostra di xilografie di J. Albers e di L. Veronesi nella Galleria del Milione, dicembre 1934.

delle avanguardie italiane, dal che si ricava che non c'è connessione (fatta eccezione di Prampolini, che è un caso a parte e la cui attività ha aspetti oscillanti ma più complessi) tra gli artisti del Milione e ciò che resta a quella data del Futurismo, che sta cedendo al ritorno dell'ordine. E qui bisognerebbe certo valutare anche il rapporto con Klee, attraverso quali meccanismi di lettura entra nella cultura degli artisti italiani e ne muove l'immaginazione. Ciò per dire che gli artisti del Milione sono tra i pochi che esprimono la ritrovata presenza italiana all'interno della grande tradizione dell'arte europea. Non significa soltanto meditazione su Kandinskij o su Mondrian o su van Doesburg, ma uno sforzo di comprensione di quelle che Ponente chiama le strutture del mondo moderno, le strutture della cultura e della sensibilità contemporanee ⁷⁾.

Da questa posizione positiva e fiduciosa conviene tornare ai dubbi, «occorre prender atto che (...) il richiamo agli esempi stranieri fu labile, spesso equivoco, sempre filtrato e deformato da una mentalità, più ancora che da una struttura sociale, ben italiana» ⁸⁾. Rapporti un po' più probabili si possono considerare quelli degli artisti comaschi che, per mancanza di un terreno proprio si trovano costretti a cercar radici all'esterno e ad usare con disinvoltura la grammatica dei modelli europei, senza lasciarsi frenare dalle sue implicazioni. Si tratta di sondare le condizioni del discorso pittorico, assumendo per esempio a modello Kandinskij (vedi il caso di Rho), mutando poi questo schema di riferimento in termini di una propria struttura duratura, di

⁷⁾ N. Ponente, *Nascita di una poetica* in cat. «Anni creativi al Milione», Prato 1980, pag. 10.

⁸⁾ A. Longatti, *Appunti sulla poetica dell'astrattismo* in «Documenti Martano/Due» n. 10, Torino 1969, pag. 3.

⁹⁾ P. Fossati, *La pittura negli anni del razionalismo* in «Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo», ed. La Biennale di Venezia, 1976, pag. 52.

A questo proposito, accanto all'accostamento Birolli/Fontana è interessante valutare anche il nodo Carrà/Fontana sempre suggerito da Fossati (in cat. mostra «Disegno Italiano fra le due guerre», Galleria Civica, Modena 1983). L'attenzione è portata sulla coincidenza tra «gesto che accompagna e struttura che si definisce» e sul valore sperimentale, «il dinamismo della figura che Fontana condivide con Carrà, quale ne siano poi i diversi indirizzi e le conclusioni divergenti». Intrecci di lettura, questi, che mirano visibilmente a dimostrare un gioco contestuale di approfondimento per problemi solitamente affrontati con chiavi di lettura distinte.

¹⁰⁾ È sempre valida l'osservazione avanzata da Z. Birolli (*Verso un'estetica del Fascismo* in «Arte e fascismo in Italia e in Germania», Feltrinelli 1974) in un'acuta e polemica nota: «Per la pittura astratta italiana negli anni '30-'40 molto è stato scritto e anche chiarito; non altrettanto possiamo affermare per un tema di fondo, quello del rapporto tra l'intenzionalità dell'artista e l'immagine da lui prodotta, ossia fra l'ideologia e il risultato finale (...). Si desidera ribadire che l'argomento esiste, anche se alla fine potremo forse essere tutti d'accordo nel dire che esso è abbastanza marginale». Non vogliamo chiaramente credere a questa marginalità ma ad una effettiva difficoltà di cogliere questo rapporto per gli «astratti», a meno che non si voglia ridurre il lavoro di questi artisti ad una metafora d'ordine e di razionalità che aveva il suo sostanziale presupposto politico nell'ideologia del regime. Ma la storia individuale e collettiva degli «astratti», e non solo la loro, sta a dimostrare che lo spazio dell'arte, per quanto stretto, godeva di una soggettività attiva non riducibile all'oggettività del potere.

¹¹⁾ «Della cultura visiva della prima metà degli anni Trenta testimone e in qualche modo protagonista è Edoardo Persico, che vive la sua esperienza tra Torino e Milano, animando una singolare opposizione al regime fascista, anche se più d'una volta si troverà impegnato a collaborare nella fitta struttura della vita culturale ufficiale del regime. Momenti salienti dell'insegnamento di Persico (...) debbono considerarsi almeno tre indicazioni. La prima è un appello a una inseparabile radice

persistenza di un proprio modo di comporre libero di agire nei confronti di influenze esterne. Il riferimento all'Europa serve quasi per render trasparente l'impossibilità di avere un linguaggio che non sia quello di impostazione naturalistica o, detto altrimenti, mimetica, che è un po' lo spazio di provenienza da cui sottrarsi.

Se invece si fa riferimento a Milano, non si può ignorare una diversa e ben più complessa svolta culturale, intendiamo anche la situazione figurativa e tutto ciò che sta intorno, questioni che sono linguisticamente distanti dall'astrattismo eppure compresenti e implicanti.

Qui operano Birolli e Sassu che aprono verso un'idea di colore che il Novecento non ammette, ci sono inoltre le presenze stimolanti di Persico e di Giolli i cui interventi sono fortemente critici sull'attualità.

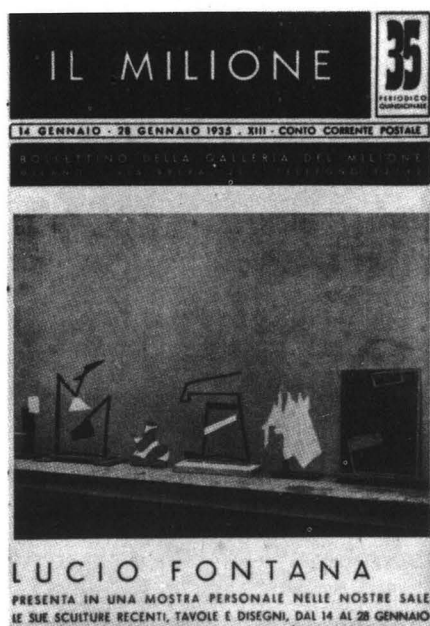
Per Persico l'arte è la necessità di avere un'opinione, di conquistare una volontà, di decidersi anche per un'idea pratica, e tutto questo egli mira a invernare nelle esperienze dei giovani artisti milanesi.

Ora, quando Fossati invita a leggere gli astratti contestualmente ai figurativi lo fa per aprire una riflessione che di solito è trascurata, per individuare la compresenza di forze che all'inizio del decennio tentano un gesto di trasformazione, di coscienza, e d'opposizione al Novecento, e di cogliere queste tensioni nel loro diverso grado di formalità, ma anche nella continuità di gesti interni all'arte e irriducibili alla precedente staticità di forme culturali.

«La metamorfosi romantica del ciclo di disegni di Birolli e le grazie astratte delle tavolette e dei disegni di Fontana a questo punto si danno la mano: e insieme si proiettano in quell'onda di vero e proprio espressionismo con cui si apre il decennio in quasi tutta Italia, fino agli esiti di Mafai e Scipione, della Raphael e del più contratto Pirandello, e a certa oggettività dei napoletani»⁹⁾.

La prospettiva è così aperta e dietro i termini «astrattismo» o «espressionismo» dobbiamo riconoscere una crisi culturale ed esistenziale che inventa nuovi segni di dialogo con la realtà, essendo stata messa in crisi la possibilità di controllo dei suoi significati¹⁰⁾. Qui, l'exasperazione formale degli «astratti» si pone accanto al flusso più temperato di chi considera l'arte come una modesta, ma precisa testimonianza di vita, e il riferimento è di nuovo a Renato Birolli e a quella condizione di lavoro che Persico indica nella resistenza, nel coraggio e nella forza¹¹⁾. Impegno artistico e morale, dunque, che non sacrifica se stesso all'integralismo cattolico di Persico ma che tuttavia funziona come sintomo non condizionato del processo di rifiuto di Novecento.

Da quest'orizzonte un po' più dilatato, in cui prima o poi bisognerà camminare, si può tornare ora a raccontare la «favola degli astratti» e percorrere quelle vie che all'inizio si sono dette, fare i conti con esse e con il rito delle loro notizie. Le opere e gli artisti, come avviene nelle questioni di gruppo, entreranno in scena in un secondo momento ma si capisce che le prossime questioni già li riguardano da vicino.



Mostra personale di Lucio Fontana
nella Galleria del Milione, gennaio
1935.

europea dell'arte moderna contro ogni forma di autarchia culturale, contro ogni mitizzazione di una cultura nazionale. (...) La seconda indicazione è un richiamo diretto e aspro all'eticità insita nel fare artistico. (...) La terza è una difesa della visione spiritualistica dell'unità della cultura europea, della cultura cristiana, che Persico legge e propone come cultura moderna». (V. Fagone, *L'arte all'ordine del giorno: gli anni trenta in Italia* in catalogo mostra Annitrenta, Mazzotta, Milano 1983.

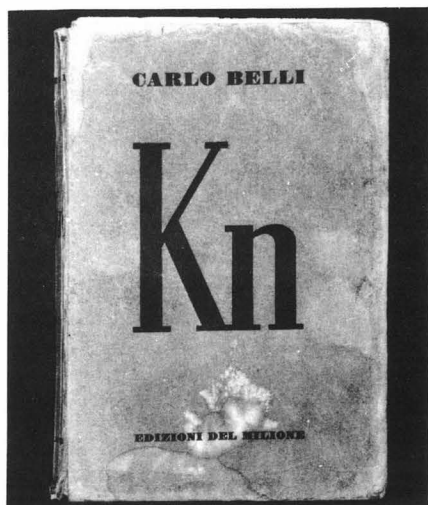
¹²⁾ C. Belli, op. cit. pag. 11.

Il gruppo del Milione e il ruolo di Belli. Una città, una galleria e una serie di mostre importanti, questi sono gli strumenti iniziali per ripercorrere le vicende degli astratti che – possiamo anche noi dire – non è mai stato un movimento organizzato. Trascriviamo i momenti comuni agli artisti: 1934, alla Galleria del Milione a Milano espongono Bogliardi, Ghiringhelli e Reggiani e a loro si deve un'interessante dichiarazione che può essere considerato una prima allusione programmatica, ma di programma non si può certo parlare. 1935, studio di Casorati e Paulucci a Torino, mostra di Bogliardi, Ghiringhelli, Reggiani, Melotti, Licini, Soldati, Fontana, De Amicis, D'Errico, Veronesi. Sempre nel 1935 sono presenti alla II Quadriennale romana Bogliardi, Ghiringhelli, Reggiani, Magnelli, Licini, Soldati, De Amicis. 1939, partecipano alla III Quadriennale Licini, Soldati, Radice e Rho. 1940, Radice e Rho alla Biennale di Venezia. Qui possiamo fermare la cronologia delle presenze collettive degli «astratti», senza dimenticare le importanti personali (Cfr. elenco mostre pag. 78) e qualche altro dato decisivo: per esempio la mostra di Kandinskij al Milione nel 1934, nello stesso anno la presenza di Albers in un'esposizione con Veronesi, sempre al Milione. Nel 1936 una mostra collettiva di disegni alla Galleria Moody di Buenos Aires (con testo degli espositori), e poi l'uscita del quarto quaderno del gruppo «Abstraction-Création, art non figuratif», dedicato agli astratti milanesi.

Va inoltre ricordata la funzione delle riviste italiane che offrono spazio all'immagine della ricerca astratta, «Quadrante» riproduce per esempio opere di Soldati, Fontana e Melotti nelle loro mostre al Milione mentre «Campo Grafico» affida una copertina a Veronesi (n. 5, 1934).

Da queste notizie si ricava subito la posizione centrale del Milione, immagine ormai mitica e miticamente protratta nella memoria di chi visse quella stagione in prima persona. «Una fabbrica di idee – racconta Carlo Belli – ritrovo della gioventù italiana più artisticamente dotata e più colta, produsse per germinazione spontanea un nuovo modo di pensare l'arte che non poteva avere più nulla a che vedere con i precedenti cosiddetti movimenti di avanguardia, perché questa nuova visione dell'arte poneva inconsapevolmente le proprie radici nella filosofia e non nello sperimentalismo» ¹²⁾.

Convinzione, questa, tutta da dimostrare, anzi dimostrata già ampiamente dall'impossibilità di congiungere il ruolo di Belli alle singole posizioni degli artisti. In sostanza il Milione, dopo alcune mostre sotto la guida di Persico e altre influenze, diventa il fulcro delle idee di Belli ma anche il luogo dove l'ermetismo degli astratti apre tutte le sue contraddizioni ed apertamente dimostra di essere attraversato da molteplici stati pittorici. Il dibattito che in questi anni i bollettini della galleria costruiscono e sollecitano sono lo specchio dell'immagine irrisolta di questo astrattismo, concetto non riducibile alla sola precettistica di Belli ma fatto di attese precise intorno alle nuove strutture pittoriche, alle idee e alla loro collocazione di valore. Sono interessanti le posizioni di alcuni pittori, famosa quella di Carrà che recensendo nel '34 la mostra di Soldati (L'Ambrosiano) ribadisce una critica radicale verso l'astrattismo («fenomeno perturbatore che minaccia l'arte contemporanea») e di conseguenza trova assolutamente errata la strada presa dall'artista.



La copertina del libro «KN» di Carlo Belli pubblicato nel 1935 per le edizioni del Milione.

¹³⁾ Di nuovo è Fossati a guidarci verso un'interpretazione di Sironi un po' più slegata dai luoghi comuni: «Si consuma in Sironi non una questione individuale, quanto un dato culturale: e non a caso si è usata più volte la parola «astratto», non per intendere una ricerca di linguaggio o un'ipotesi formale (che pure non manca nell'esasperata spazialità sironiana) quanto per indicare come gli interessi poetici affondano in tensioni psicologiche o psichiche, o come altro si voglia definire un'intimità conscia o inconscia, mentre cultura, formule e intenzioni si rifanno a una rappresentatività che poco o nulla ha a che vedere con quel mondo». P. Fossati, in «Storia dell'arte italiana» cit.

¹⁴⁾ L. Caramel, *Gli astratti* in «Pittura moderna in Lombardia» Arti Grafiche A. Pizzi Cinisello Balsamo, 1983.

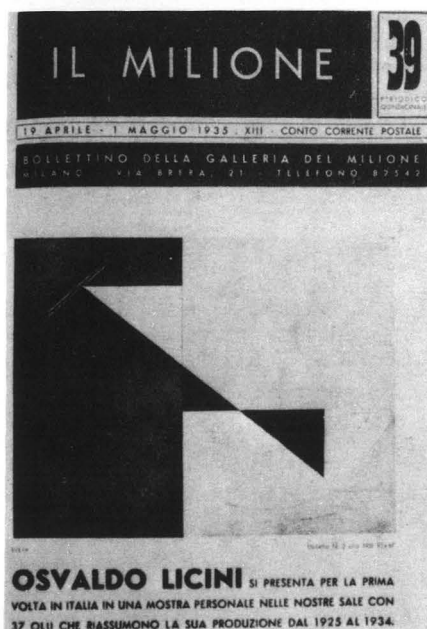
In un articolo sulla II Quadriennale Sironi non è tenero verso gli astratti lombardi ai quali imputa «una certa presunzione e una sfrenata volontà di distinguersi», dunque il loro ordine e la loro tensione all'equilibrio non mitigano ai suoi occhi l'evidente critica del *Novecento*. Anche Birolli non accetta l'idea di un cifrario astratto che ha vita autonoma, e rispondendo ad un'inchiesta della rivista *Domus* nel '36 dice di credere a Picasso contro l'astrattismo, essendo esso una di quelle correnti che egli considera «afantastiche, metaforiche, traslate». Questi giudizi, nel loro breve emergere, sono precise posizioni di fronte a quanto il Milione e gli astratti hanno determinato a metà del decennio, e ciò è significativo perché i nostri artisti si sono formati dentro un contesto di crisi della forma che sta tra De Chirico e Carrà, inoltre la libertà di connessione delle forme di Sironi non è estranea alla sintesi formale che gli astratti immaginano sospesa sulla realtà ¹³⁾.

A questo clima di incomprensione, dovuto a diversi altri articoli con vari toni polemici, contribuisce anche la radicale posizione di Belli, così rigida e assoluta da avvolgere la ricerca degli astratti con un velo piatto e indistinto che è «la causa prima — è un giudizio di Caramel — di una lettura parziale di quanto negli anni trenta pittori e scultori *non figurativi* hanno fatto» ¹⁴⁾.

Non si tratta di una responsabilità riconoscibile ogni volta e imputabile ad ogni occasione negativa, tuttavia si capisce subito che il libro di Belli è qualcosa di più di un semplice testo di accompagnamento degli artisti. Il titolo KN «segna il principio di tutto un nuovo mondo che noi prendiamo come verità. L'età dell'arte ha inizio col KN. Il KN è il Christus natus della storia dell'arte. L'arte è un atto di pura rivelazione, ossia una apparizione della realtà oggettiva. Per questo affibbiare all'arte un compito di moralità umana è sminuire il suo compito di moralità universale». Questi sono alcuni passaggi preliminari del libro che Belli comincia a scrivere verso il 1930, le cui pagine iniziali sono pubblicate sulla rivista «Quadrante» nel giugno 1933 e la cui pubblicazione integrale avviene, dopo varie difficoltà, nel 1935, senza una gran presa e senza vere risposte culturali al suo messaggio. Nel momento di maggior diffusione dell'arte astratta (nel '35 l'astrattismo ha compiuto il suo tempo di gestazione), il verbo di Belli non scatena un effettivo dibattito, rimane sospeso entro il suo rispettabile perimetro teorico, quasi prigioniero della sua costruzione ideale.

Nell'avvertenza alla ristampa del libro (1971) Belli è distaccato e quasi indifferente, perfino autocritico («Il libro non mi piaceva, mi diede sempre fastidio il suo tono impetuoso e stimolante, la scrittura sciatta e lo stile gridato»).

Belli indica lucidamente errori e limiti ma riconosce anche gli aspetti positivi che resistono al naufragio del «sentenzialismo ideologico» che caratterizza questo vangelo dell'arte astratta, come lo definì Kandinskij. In sostanza gli errori stanno nell'anelito alla potenza e all'esaltazione di un collettivismo generico, inoltre nello stile irritante delle enunciazioni, nell'impostazione sprezzante dei sillogismi, e ancora nell'esclusione di ogni prospettiva estranea a queste istanze assolute. Giova invece al libro la struttura analitica



Mostra personale di Osvaldo Licini
nella Galleria del Milione, aprile 1935.

dei riferimenti alle avanguardie storiche e la definizione dell'arte come costruzione autonoma attraverso forme colori ritmi ¹⁵⁾).

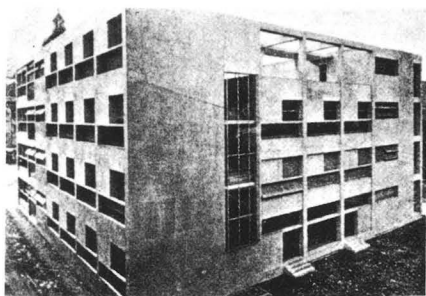
Questa sorprendente autocritica funziona e coincide con le riserve che la critica s'è fatta via via intorno al ruolo di questo personaggio, ma c'è un'osservazione che costringe di nuovo a riflettere: Belli dice che il libro, scritto per i pittori e per gli scultori, piacque senza riserve ai musicisti, e fu invisato ai letterati. Due diverse reazioni che qui non interessano, crediamo, mentre è ben più attraente la pretesa di aver scritto il libro per pittori e scultori, risultando alla fine, lo si vedrà parlando degli artisti, pressoché estraneo alla formulazione delle loro poetiche o dei loro pensieri sull'arte di *astrarre*. Salta in sostanza il contenuto ideologico del libro nei confronti di chi opera direttamente con quei colori, quei ritmi e quelle forme invocate come elementi della pittura. Valga come esempio la posizione di Licini che si spoglia del proprio passato e comincia a dubitare, a dubitare anche del suo ruolo tra gli amici del Milione con cui espone per dimostrare che la geometria può diventare un sentimento. Oppure quella di Melotti che rifiuta l'arte come problema di gusto e di aggettivi. KN è allora uno strumento che funziona per costruire un'immagine collettiva degli artisti, senza incidenze sulla pratica del lavoro, una sorta di strategia che vale per la società dell'arte ma è assolutamente ininfluenza per la costruzione linguistica di quell'arte. Mentre Belli s'ingegna a fondare una linea spiritualistica, con relativi precetti, gli artisti traggono le loro regole pittoriche, e controregole, altrove, non sono in condizione di far collimare i propri specifici problemi espressivi con il terreno teorico che Belli predispone come una trappola da cui sarebbe difficile liberarsi. Per questa dialettica impossibile continuano a valere le seguenti osservazioni. «La funzione di Belli, se si tralascia per un istante la sua intenzione pubblica, è molto meno impegnativa a considerarne l'attività all'interno del gruppo. Qui tale funzione risultò di confronto e non di amalgama. Belli e le sue idee erano termini di paragone, capaci di dissensi ma per ciò stesso tali da generare una ricerca di sé in ciascuno. Si può dire serenamente che senza Belli con ogni probabilità non vi sarebbe stata una dinamica dell'astrattismo come di fatto ci fu in quegli anni: e ciò è tanto più vero in quanto, allorché si esaminerà il lavoro di ognuno, dovremo segnalare radicali differenze dal pensiero di Belli» ¹⁶⁾.

Lo spiritualismo cattolico di Belli, formatosi sui testi di Rosmini, è dunque un modo personalissimo di chiarire l'arte e di oscurare gli artisti, involontariamente gli amici astrattisti. È comunque un gesto teorico non irrilevante in un contesto di reazione al *Novecento*, alle prese con una situazione che sembra aver ancora bisogno di una logica di gruppo per uscire allo scoperto, dunque un alibi discreto per poter parlare un'altra lingua, e tale fu il rapporto arte-critica nel *tempo degli astratti*.

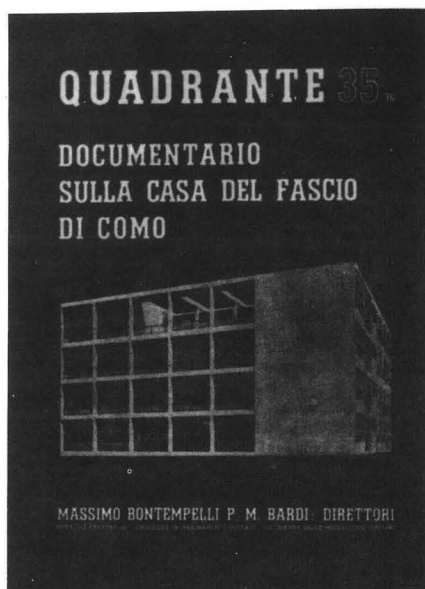
Il gruppo di Como, il rapporto con l'architettura. Passiamo ad osservare l'altro centro della situazione, Como, un ambiente culturale meno frazionato, più propenso a far convergere le tensioni del lavoro in atto e a riconoscersi

¹⁵⁾ C. Belli, introduzione ristampa di KN, ed. Scheiwiller, Milano 1972.

¹⁶⁾ P. Fossati, «L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia 1934-1940», Einaudi, Torino 1971, pag. 104-105.



Casa del Fascio di Giuseppe Terragni, Como 1936.



Cartolina pubblicitaria per il n. 35 di «Quadrante» che documenta la Casa del Fascio a Como di Giuseppe Terragni.

¹⁷⁾ A. Longatti, *Gli astrattisti del gruppo di Como* cat. mostra Centro S. Fedele, Milano 1972.

¹⁸⁾ Z. Birolli, *1922-1930 e l'Astrattismo in «Sorbi, Tordi e Nitidezze»*, Jaca Book, Milano 1983, pag. 66.

in un clima, anche se non si tratta di un modello programmatico. A Como domina la figura di Terragni, il cui ruolo è del tutto diverso da quello di Belli, l'architetto è un concreto punto di riferimento e gli artisti ben ne comprendono la misura e il terreno operativo. Componente del Gruppo 7 (con Castagnoli, Figini, Frette, Larco, Pollini e Rava) Terragni non intende rompere con la tradizione ma ricavarne aspetti inediti, il suo modo di costruire tien conto della dinamica spaziale in cui l'architettura identifica la sua funzione e la sua immagine simbolica. Gli artisti tentano un rapporto con questa dimensione pratico-teorica, non solo con Terragni ma anche con Lingeri, Sartoris e poi Cattaneo, ma è un qualcosa che non ha vera necessità reciproca e come tale non funziona e non ha ragioni oggettive su cui costituirsi. La questione è se siano mai esistiti progetti formali e operativi tra pittori e architetti, vale a dire progetti realmente significativi per la definizione del rapporto tra arte astratta e architettura razionalista in Italia.

Il caso forte, a cui di solito ci si riferisce, è l'intervento di Radice nell'opera di Terragni, la Casa del Fascio, Como 1936, certo l'unico caso in cui è dato riconoscere un segno di dialogo tra pittura e architettura. Ma di che dialogo si tratta? Di un rapporto abbastanza incerto e provvisorio, inoltre Radice entra in questione in un terzo tempo, dopo che Terragni ha rinunciato all'intervento di Nizzoli, dopo che ha pensato a Sironi, artista per nulla disdegnato dall'architetto, che in effetti non pare convinto delle soluzioni astratte fatte da Radice per la decorazione interna.

Longatti ha lucidamente osservato che in questo rapporto «Radice, e non Terragni, sentì interamente l'esigenza di amalgamare l'attività del pittore con quella dell'architetto».

Del resto «la collaborazione tra architetti, pittori e scultori nel periodo astratto vi fu solo in minima parte; per l'egocentricità degli architetti, in primo luogo, restii ai processi di osmosi tra codici semantici (in acquiescenza ai distinguo crociani) e decisi a non concedere in fabbricati da loro concepiti totalmente, nelle corrispondenze tra interni ed esterno, altro che marginali e accessori, completamente decorativi» ¹⁷⁾.

L'esempio della Casa del Fascio indica in qualche modo scelte figurative, «Terragni ritiene di difendere il principio della pittura di tradizione, di fronte alle proposte di schema grafico di Radice, ossia proprio nel momento in cui l'architetto forniva i motivi di formalizzazione neo-geometrica all'astrattista comasco» ¹⁸⁾. L'impressione è che procuri disagio, se non fastidio, la possibilità che l'oggetto pittorico/scultoreo penetri a tal punto nella struttura architettonica da identificarsi con essa, fino a diventare una struttura che sottolinei in piena regola l'architettura, pensiero del pittore che cresce nella mentalità specifica dell'architetto, in perfetta osmosi. Questo si teme, ed infatti l'architettura razionalista non cede mai alla pittura astratta quel ruolo e quella funzione che fanno capo alla propria intellettualità. Solo se la pittura sarà in grado di mantenersi diversa – dirà più tardi Cattaneo – linguaggio differente da quello architettonico e dunque sottomesso ad esso, solo in questo caso vi potrà essere accordo.

E infatti dialogo effettivo non v'è stato, con l'architettura Radice e Rho



Copertina di Luigi Veronesi per
«Campo Grafico» (n. 6, 1934).

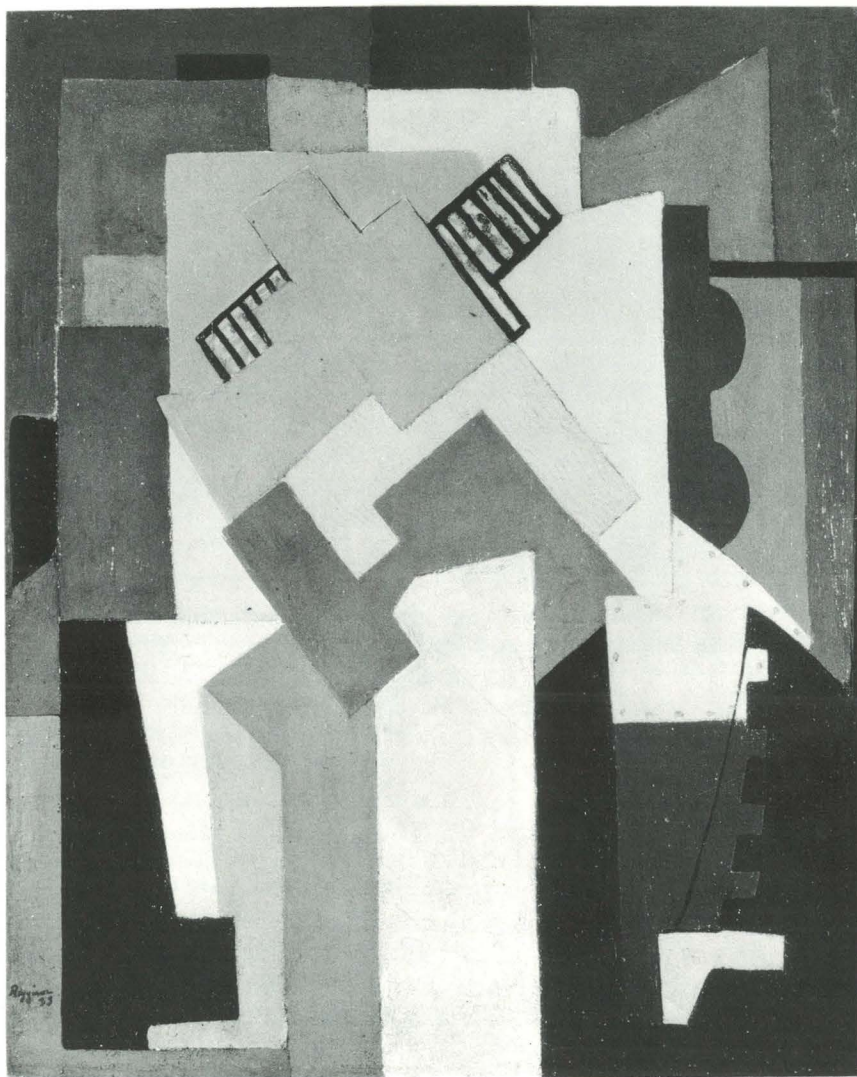
hanno maturato idee per svolgere la loro ricerca in una direzione meno bloccata, per ricavarne tracce compositive in cui dar vita al colore, alla sua materia e alle sue trasparenze. Ma non si può parlare di integrazione tra le arti, si tratta di non cadere a peso morto in questo rapporto con l'architettura ma di riconoscerlo come sostanzialmente fallito. Un altro esempio è la Sala delle Medaglie d'oro allestita da Radice e da Rho nella mostra dell'Impero (Villa Olmo, Como 1937), ancora un momento di mimetismo pittorico entro il codice architettonico. Tutt'al più si può continuare a far giocare il riferimento all'architettura come metafora formale entro cui si decantano le nuove tensioni spaziali della pittura o della scultura, ma questa splendida metafora non significa più apertura verso un ruolo nell'architettura, ripropone invece problemi di composizione e di prospettiva, questioni strettamente legate alla storia dell'immagine dipinta o scolpita. Forse è proprio il linguaggio della scultura ad autorizzare una proiezione concreta verso l'architettura, a suggerire una relazione più stringente con un'idea di spazio decorato, soprattutto attraverso la dimensione del bassorilievo, la necessità di articolare le forme nello spazio, di spezzare la composizione in blocchi di ordine e di espansione. Non era questo forse un problema sentito anche da Sironi, la necessità che l'opera d'arte viva nella destinazione architettonica e riprenda in mano un concetto di decorazione non più svilito ma funzionale alla scienza costruttiva degli equilibri plastici?

Questo è possibile perché per Sironi il rapporto con l'architettura è pratica diretta della sua concezione artistica, non è dunque collaborazione o, peggio, sottomissione al ruolo degli architetti ma un'azione che fa rinascere l'arte direttamente dall'architettura.

L'orizzonte degli artisti. Siamo già a conoscenza del fatto che pittori e scultori astratti si muovono secondo calcoli diversi, a volte paralleli, incrociando i singoli linguaggi con gesti sospesi entro i punti decisivi di questa ricerca: aspirazione all'ordine come metro necessario, l'arte al servizio di se stessa, il rapporto arte-vita come convinzione della bellezza in sé, l'avventura di vivere al primordio di una nuova civiltà, il bisogno di un linguaggio sognato ad occhi aperti.

All'interno di queste e altre fissazioni la ricerca degli astratti ricorre a vari modi di astrazione, se così si può dire, e gli esempi scelti per questa mostra sono quelli più limpidi e riconosciuti, spiragli intensamente immaginativi che puntano su un orizzonte astratto che si rinnova ad ogni approccio. Del contributo di Bogliardi e Ghiringhelli, assenti in mostra, diremo poco, e trascureremo anche i casi particolari e interessanti di Munari, della Badiali e ancora della Prina, della Lazzari e di Rambaudo, non entrati nel progetto di questa esposizione, evidentemente. Per Reggiani, Licini, Melotti, Fontana, Soldati, Veronesi, Radice, Rho e Galli, invece, faremo in modo di perderci sulle loro tracce, nei loro luoghi d'azione avvicinando, anche solo per una pagina, il loro volto provvisorio nel *tempo degli astratti*.

Mauro Reggiani, *Composizione n. 8*,
1933
olio su tela (Cat. 9)



Mauro Reggiani. Impostare la pittura alla fondamentale sua funzione senza le carte false di alcuna sentimentalità, questa è la necessità che Reggiani e compagni pubblicamente rivelano nella famosa dichiarazione del Milione (novembre 1934). Di qui prende le mosse un'avventura pittorica che allontana ogni imitazione del reale per fondare una propria e autonoma realtà di linguaggio¹⁹⁾. Reggiani vi giunge, a differenza di Bogliardi e Ghiringhelli, per sottile via morandiana, dunque attraverso una intelligente lettura dello spazio cezanniano. I quadri ben sostengono questa matrice e in essi (in mostra appaiono opere tra le più significative) è pure evidente una memoria

¹⁹⁾ Per M. Reggiani si veda N. Ponente, Sala di Cultura, Modena 1967 - E. Crispolti, cat. Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1974.

costruttivista e una sapiente disposizione neoplastica dei pesi. Tuttavia, nella costruzione di Reggiani non svaniscono le energie più equilibrate del periodo figurativo, la capacità di racchiudere gli oggetti e di prenderli quasi in funzione di una loro istantanea immobilità. La pittura non si codifica fino in fondo e la tela diventa la condizione statica per continui mutamenti, disposti tra loro nella variazione di forme e di colori, di piani e di spessori collegati dal valore oggettivo della superficie, autonoma e tutta presente a se stessa.

L'arte di Reggiani parla un linguaggio sospeso tra lo schema dinamico del comporre e la fermezza del colore, misurato e concepito come un evento fisico che acquista durata nello spazio dell'opera. (Si veda «Ritmo geometrico» 1932, «Composizione R.2», 1934, «Composizione n. 10», 1937, per citarne alcune in questa mostra). Le costruzioni si identificano con la superficie, coincidono fisicamente con quello spazio, una porzione di piano in cui sono riconoscibili i materiali usati, non i gesti che ne hanno fissato il movimento, mentre è di nuovo conoscibile il processo di individuazione della realtà pittorica. Qualità del fare che certo non sarebbe piaciuta all'idealista Belli, tutto proteso a superare la specificità pittorica in un'arte assoluta e assolutamente universale. Nel modo di comporre di Reggiani invece, le qualità del colore dimostrano l'alto livello della percezione: di fronte alla geometria degli sguardi e alle sue infinite leggi non possiamo che muoverci tra quei ritmi orizzontali e diagonali che l'artista ha immaginato con il rigore costruttivo dell'emozione, per nulla estranea a questo maestro astratto degli anni Trenta, e oltre.

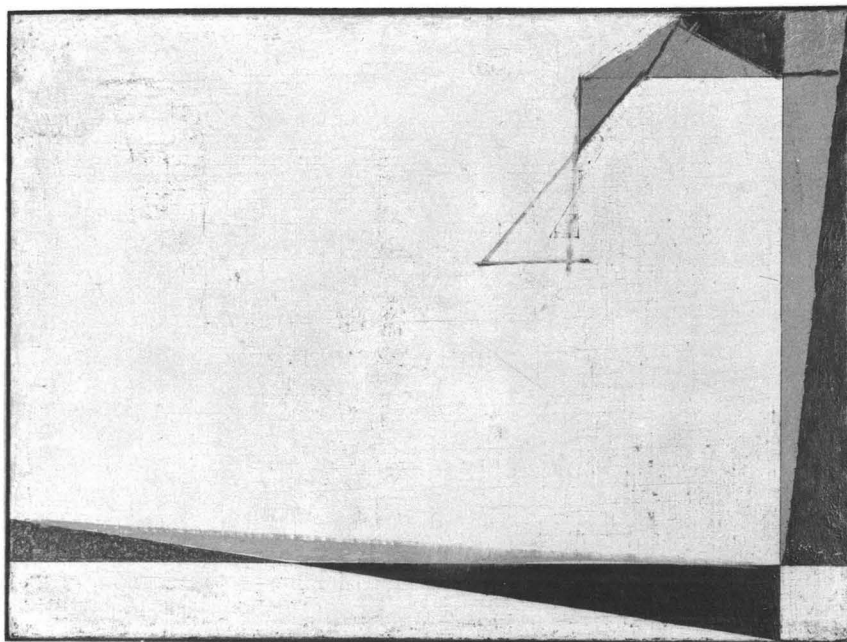
Oswaldo Licini. Morandiana è anche la lezione iniziale per Licini, l'idea del paesaggio come sintesi di uno spazio che contiene il colore dall'interno, e all'interno lo fa crescere per variazioni sottili, imprevedibili²⁰). Ma giungere all'astratto per Licini vuol dire anche sollevarsi da questa eredità e toccare un diverso grado di concentrazione sull'immagine, stratificare segni e colori che inventano sulla superficie il loro segreto rapporto, perché la pittura è *un'arte irrazionale con predominio di fantasia e immaginazione, cioè poesia.*

Questo dice Licini nella Lettera aperta al Milione (maggio 1935) e poco oltre aggiunge: *dimostriamo che la geometria può diventare sentimento, poesia più interessante di quella espressa dalla faccia dell'uomo.* Dunque in Licini non agisce mai una legge compositiva, un concetto universale del dipingere (sempre quello caro al Belli) ma una esperienza interiore dello spazio, uno spiraglio particolarissimo che è sempre posto nel dubbio di esistere, e con questo dubitare contrasta ogni rassicurante prospettiva di sguardo.

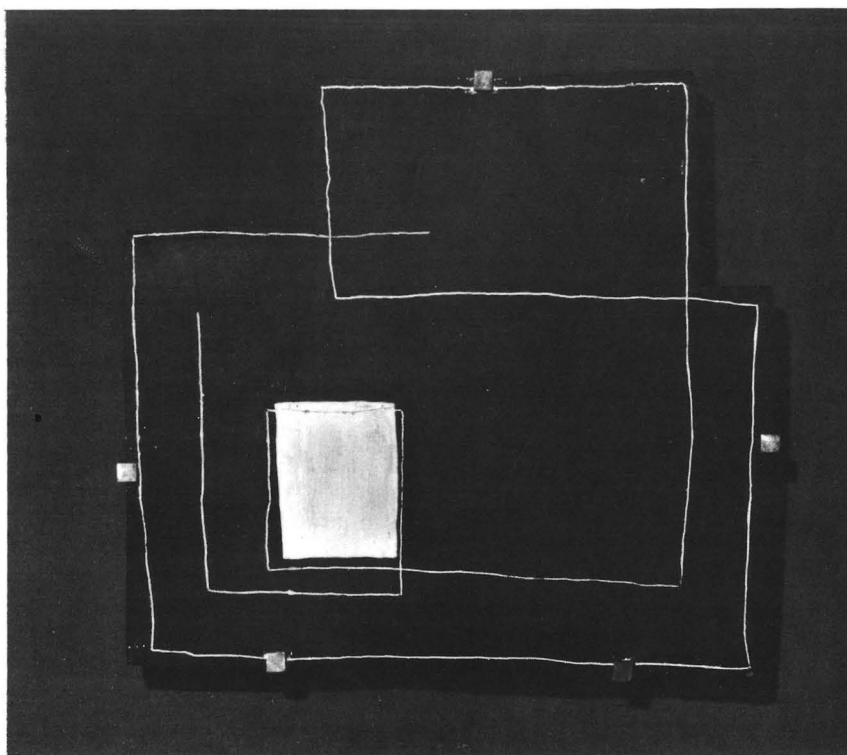
I segni di questo procedere inusitato ed estraneo all'ambiente milanese (estraneità che Licini confessa mentre accetta di esporre *un poco malvolentieri* con gli amici del Milione) si avvertono proprio dentro l'avventura delle opere, non riducibili ad un principio costruttivo ma affidate ad un destino ancora da scoprire. Lo si può capire seguendo alcuni quadri di questa mostra, dai «Fili astratti» che costruiscono una vertigine verticale al «Mulino a vento» (1935) tutto preso entro un turbamento geometrico o anche al «Rit-

²⁰) Su O. Licini si rimanda a G. Marchiori, Venezia, Alfieri, 1968 - Z. Birolli, G. Baratta, F. Bartoli, «Errante erotico eretico», Feltrinelli, Milano 1974 - Z. Birolli, F. Bartoli, cat. Museo am Ostwall, Dortmund 1974.

Osvaldo Licini, *Composizione*, 1933
olio su tela (Cat. 2)



Lucio Fontana, *Scultura astratta*, 1934
gesso colorato



mo» (1934-35) così esitante e oscuro da smentire la traccia dell'andamento geometrico.

Licini sta in questi anni in bilico tra molteplici possibilità di rapporti, di sconfinamenti dalla superficie e di addentramenti nella materia, i suoi colori non sublimano lo sguardo, non lo distolgono dalla realtà pittorica in atto. Anzi lo fanno crescere con quanto la pittura predispone ad un successivo ancoraggio, quel senso di invisibile devianza dal reale, e qui risiede l'intensità della forma attraverso la persistenza dei suoi «segni, non sogni».

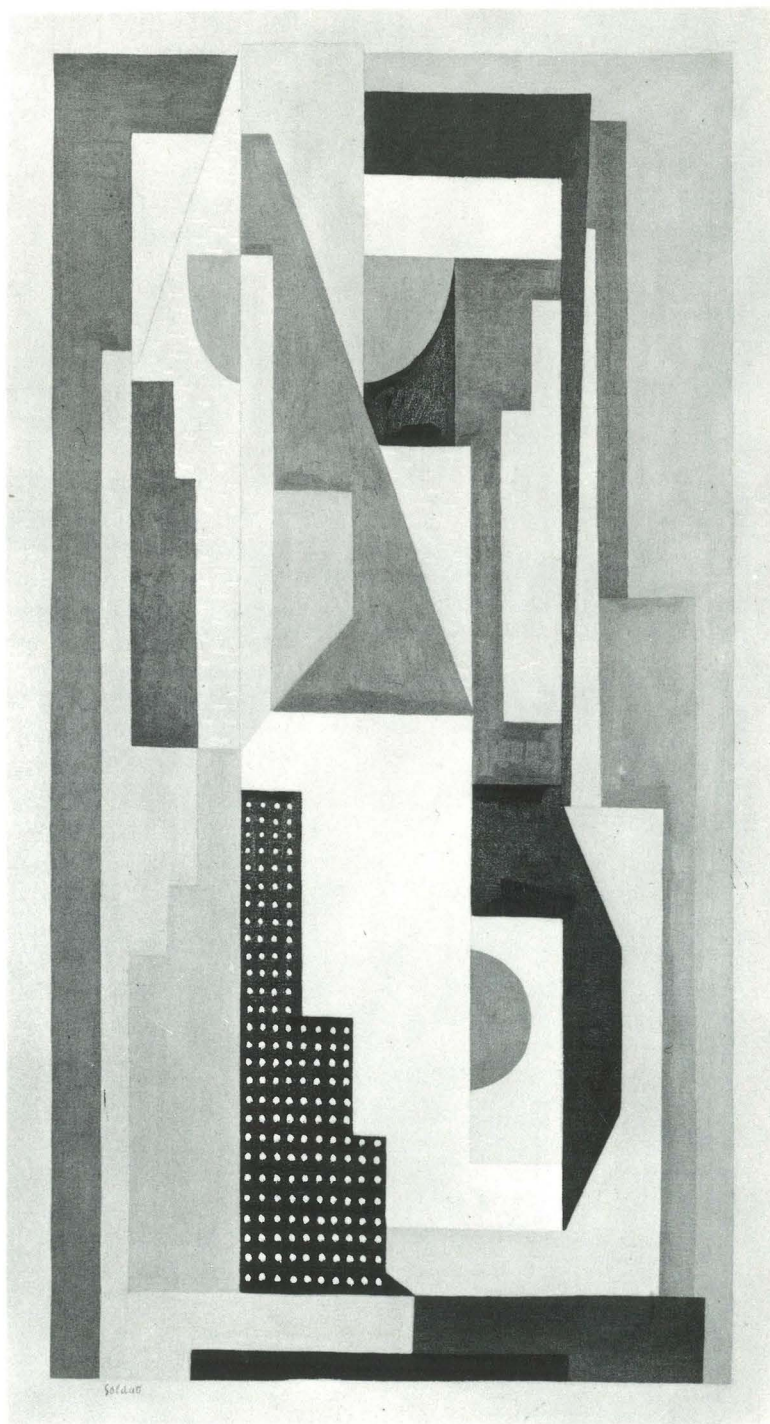
Lucio Fontana. Mosso all'inizio da diversi modelli, quello scolastico di Wildt e quello più sciolto di Archipenko che «lo seduce per l'eleganza e la disinvoltura della forma» (come scrive Persico nel '36) Fontana procede nei primi anni trenta sotto il segno di una cultura figurativa disintegrata dai gesti istintivi dell'artista, capace di attraversare gli stili e di bruciarli in una propria e indefinibile ipotesi d'immagine ²¹). La vita della scultura è una condizione primitiva che Fontana spinge sulla materia per romperne la fissità ed attraversarla con brivido tra pieni e vuoti.

A parte i ritratti del '31-'32, condizionati dall'uso di un colore cosiddetto arbitrario, qui interessano le tavolette graffite della mostra del '35 e le sculture astratte, accostamenti di ferro e di cemento colorato, che inventano intorno ai piani bidimensionali una effettiva e fisica immaginazione spazializzata. Uno spazio, dunque, non compromesso dalle sue medesime misure plastiche ma in grado di creare volta per volta connessioni con quanto gravita attorno, sfiorando i limiti instabili di ogni opera. I quali limiti, una volta individuati e sorpresi in situazione plastica, sono nuovamente investiti di energia e spinti verso una condizione che l'artista non riesce a premeditare. Come per altri «astratti» anche per Fontana vale una reale distanza dalle prenotazioni del pensiero di Belli, forse più che mai siamo in presenza di una stridente assenza di programma, se tale può esistere per gli astratti, sbilanciati al contrario verso nuclei di scultura in divenire.

Fontana incide queste tavolette in punta di ferro, le graffia seguendo impulsi geometrici che captano improvvisi tracciati, la mano è uno strumento di rapide invenzioni, di stupore del segno, di mobilità della forma, plasmata ancor prima che intervenga una ragione determinata e determinante. Nelle altre sculture astratte, di più marcata azione spaziale, le tavolette sono per così dire agite nell'ambiente, in esse prevale una nozione sperimentale di spazio che coinvolge l'uso della materia e la sua disponibilità a muoversi in una struttura fenomenica solo parzialmente controllabile: ma questo è quanto Fontana vuole, respirare in modo non prevedibile in uno spazio continuamente sprovvisto di regole e, soprattutto, uno spazio irreversibile.

²¹) Sull'opera di L. Fontana si legga P. Fos-
sati «Concetti spaziali», Einaudi, Torino
1970. - E. Crispolti, J. van der Marck, cata-
logo ragionato, Bruxelles 1974. - G. Ballo, cata-
logo mostra Museo comunale, Rimini 1982.

Atanasio Soldati, *Composizione*, 1934
olio su tela (Cat. 13)



Atanasio Soldati. La gabbia metafisica precede la via dell'invenzione intrapresa da Soldati ma non meno decisiva è la presenza del purismo francese e, più avanti, anche il linguaggio di Kandinskij che porta illusione europea a questa cultura italiana. Entro queste strade implicanti Soldati effettua il proprio montaggio di segni e di figure, perché figurativo è l'incastro che sorregge fino al '35 la sua pittura, velatamente iconica e ancora disposta al racconto ²²⁾.

Una pura presenza spaziale degli oggetti è quanto Soldati fissa sulla tela attraverso diverse movenze, sperimentando disposizioni e collocazioni di forme che, definite nella loro bidimensionalità, non rinunciano alla virtualità del volume e della prospettiva. Una certa memoria architettonica guida queste composizioni in cui Soldati sfronda a mano a mano i riferimenti verso una nitida scansione di rapporti e di pesi cromatici, purificati da ogni impronta della realtà.

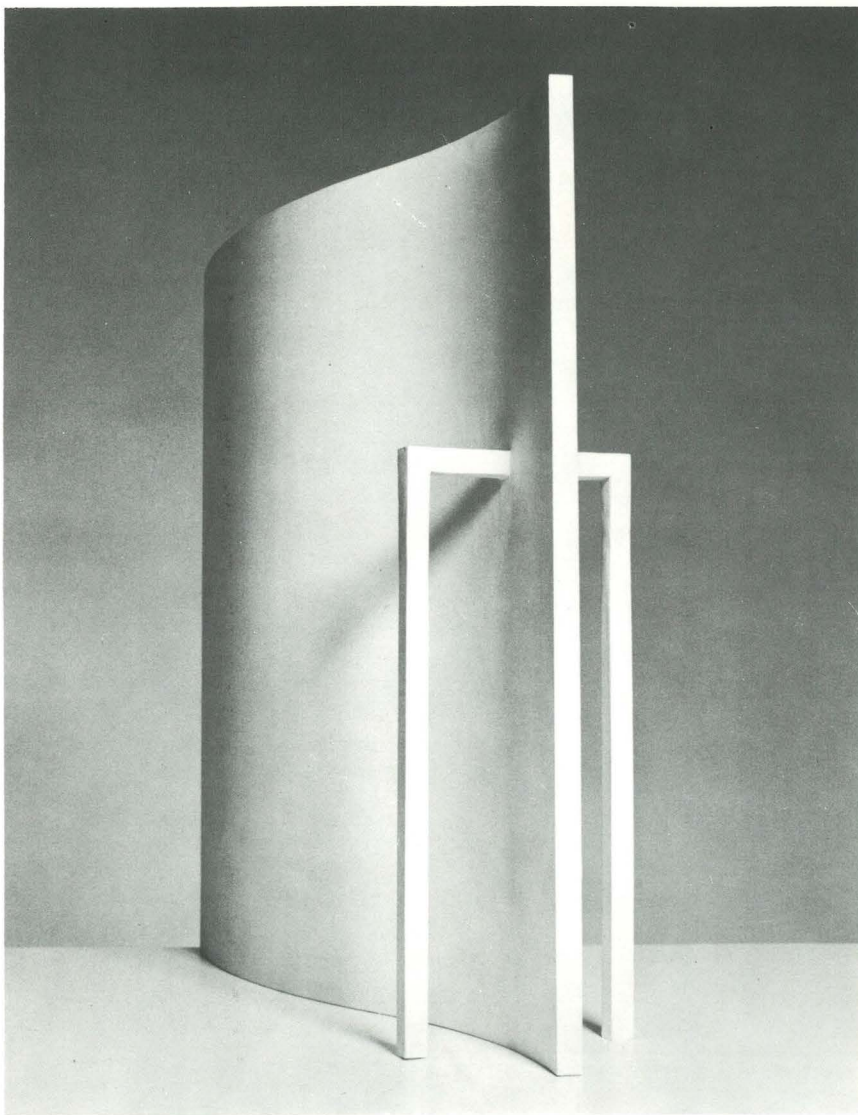
È questo il momento in cui la pittura di Soldati tocca spazi di grande rigore, soprattutto se rapportati all'intero suo percorso, ed è questa un'esperienza di forte intensità che crea una frattura cosciente a vantaggio di analisi e ordine nella geometria dell'opera. *Le linee amano lo spazio, creano dei ritmi, logicamente delle funzioni* dice Soldati nell'autopresentazione al Milione del '35, lo spazio si lascia determinare dalle linee e dai loro rapporti come condizione non rinviabile, immediata e necessaria alla sua stessa metamorfosi. Il colore concorre a questo stato plastico dell'immagine che non conosce ombre ma solo evidenze, un colore elementare, preciso, definito e definibile, un sistema di energie luminose che scandiscono i singoli frammenti, e danno loro un senso e un moto complessivo, anche se non unitario. Entro questo meccanismo d'insieme si possono poi cogliere tracce di un sentimento lirico dell'immagine, memorie interiori, ma intese solo come flussi di linee invisibili che animano lo spazio. La pittura di Soldati resta infatti in questi anni uno sforzo originale di trasformare un vocabolario di idee ricevute in una lingua intuitiva e potenziale, la sola in grado di togliere l'artista dal disagio dei riferimenti obbligati.

²²⁾ Per Soldati si rimanda a P. C. Santini, catalogo mostra Ivrea, 1965 - N. Ponente, catalogo mostra Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1969 - P. Vivarelli, cat. «Arte astratta in Italia 1909-1959», Roma 1980.

²³⁾ Su Melotti si veda M. Fagiolo, «Progetti di Melotti», Martano, Torino 1970 - P. Foscati, «Lo spazio inquieto», Einaudi, Torino 1971 - AA.VV., catalogo mostra Castello del Buonconsiglio, Trento 1977. Cat. mostra Palazzo Reale, Milano 1979.

Fausto Melotti. La rinuncia alla rappresentazione del mondo naturalistico è meno difficile della rinuncia all'amore della materia scrive Melotti e aggiunge: *eppure è questo un amore inutile e divagante rispetto all'arte*. Tuttavia, non estranee ad una nuova dimensione della scultura sono le materie di cui sono fatte le opere che Melotti presenta al Milione nel '35: gesso, creta, metallo verniciato e cromato. Sostanze dunque che, se non possono modificare il modo con cui lo scultore occupa lo spazio, ne costituiscono senz'altro l'energia più immediata, più sottile e libera di muoversi tra le sue astrazioni mentali ²³⁾.

Fausto Melotti, *Scultura 12*, 1934
gesso



Ingegnere, ricco di interessi musicali, dopo gli studi a Brera, Melotti insegna in una scuola artigiana di Cantù, avviando una riflessione sul concetto di plastica che lo porta a far della scultura un luogo di equilibri fisici e mentali, di energie contrapposte, costantemente animate dal loro prodursi nello spazio, sollecitato ad esistere. «*Non la modellazione ha importanza – dice in questi anni Melotti – ma la modulazione*» intendendo contrapporre al disordine della natura l'ordine del canone, vale a dire l'esattezza di un pensiero scultoreo non soggetto agli arbitri della realtà ma consapevole dei

processi di organizzazione dello spazio. Il corpo della scena metafisica è così assottigliato attraverso essenziali rapporti di struttura, infinitamente modulabili, precisi nel condurre il gioco di equilibrio kleiano in cui acquista peso e risonanza il volto della scultura. La cui fisionomia è anch'essa variabile: dalla «Scultura 21» nudo traliccio di metallo che ingabbia nove sfere a tre dischi, costrizione entro uno spazio aperto e fisicamente trasparente, alla «Scultura 11» che dilata la propria duplice anima nello spazio, alla «Scultura 14», vibrante nei suoi moti sottili, o infine alla «Scultura 23», composizione semplice e leggera che offre una purissima traccia ovale toccata tra pieno e vuoto. Melotti non è mai distratto da ciò che accade fuori del proprio campo di azioni astratte, è avvinto nei suoi limiti e infinitamente proteso a cancellarli sul piano dello sguardo. Non a caso Melotti parla di uno stato d'animo angelico, geometrico, dove la geometria è funzione della fantasia, una soglia non visibile, eppure legata alla scultura e alle sue energie non misurabili.

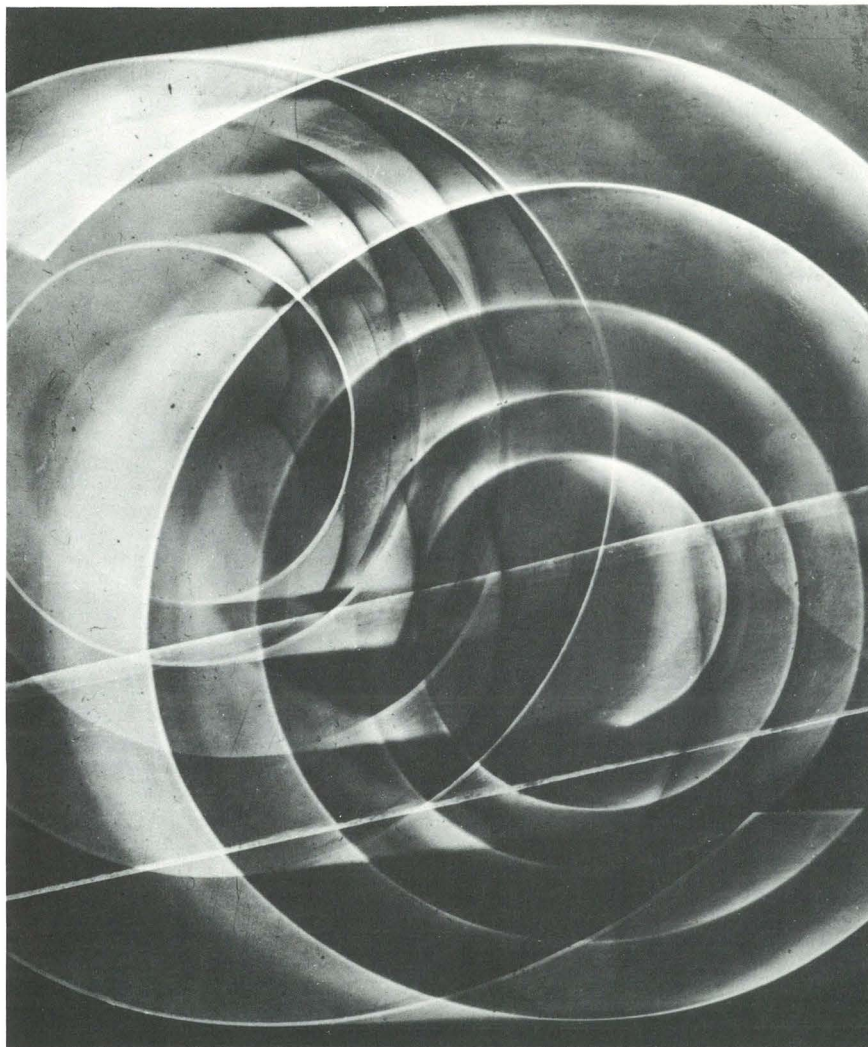
Luigi Veronesi. Diversa è la posizione di Veronesi, che non proviene dall'Accademia ma dalla grafica pubblicitaria, e che giunge allo spazio pittorico per una via complessa che gli altri astratti non conoscono, una combinazione di esperienze tecniche di cui lui solo ha coscienza e uso ²⁴).

Nel '32 espone al Milione incisioni figurative, pensate tra Sironi e Carrà, una plasticità di forme metafisiche che si isolano nello spazio con le loro masse, quasi sospese. Poi viene una serie di silografie esposte con Albers nel '34 al Milione, con l'assunzione di un linguaggio astratto inteso come strumento di continui sviluppi figurali, di sperimentazioni formali, di condizioni non definitive della geometria. Queste silografie minacciano ogni schema compositivo fisso e fanno scattare i motivi geometrici quasi oltre i limiti del foglio, con una possibile ipotesi di rottura del medesimo spazio in cui le linee e colori si trovano. Questo linguaggio così predisposto è fatto di variazioni che non concedono modelli universali, il colore entra nel rapporto bianco-nero come elemento di un'emozione complementare, che non ha regole: *nell'arte* — scrive Veronesi — *nessuna formula ha ragione di esistere, ed ogni artista deve crearsi le proprie leggi se vuole averne*. Altra distanza dal nucleo di teoria assoluta di Belli, una distinzione fondamentale per capire le procedure di Veronesi e le sue successive incursioni, è questo concetto sperimentale dell'arte che gli deriva dal Costruttivismo russo, dall'ideologia del Bauhaus, da Moholy Naghy e da Kandinskij, tutti termini che servono come coscienza della complessa fenomenologia del percepire, e del far percepire attraverso mezzi propriamente artistici.

Fino al '37 Veronesi è occupato in questa ricognizione libera di inventarsi modi e variazioni di sguardo, dal '38 all'interno di questi problemi pittorici interviene un materiale inedito, quello fotografico, ma anche il rapporto tra

²⁴) Per Veronesi si rimanda a P. Fossati, «Le ragioni astratte», Martano, Torino 1972 - AA.VV. catalogo Sala delle Scuderie in Pilotta, Parma 1975 - P. Quaglino, catalogo Mostra antologica Pinacoteca di Ravenna, Ed. Es-segi, 1983.

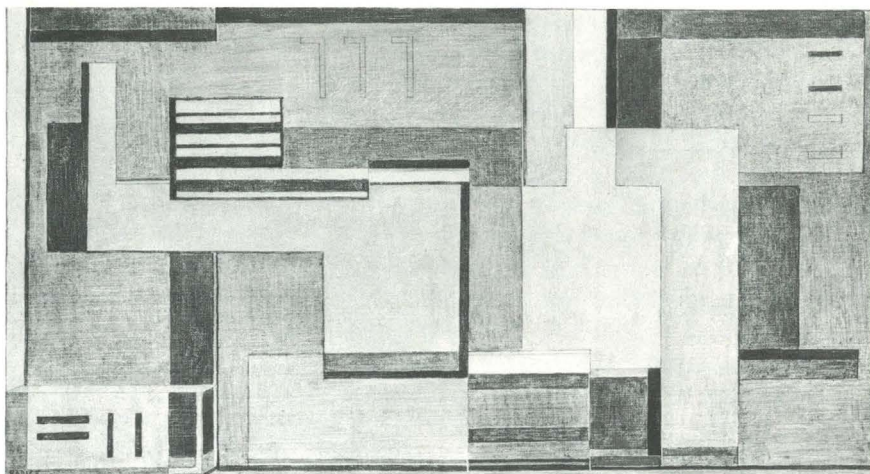
Luigi Veronesi, *Fotogramma su carta*,
1936
(Cat. 24)



fotografia e pittura. Persiste l'indagine già verificata con le silografie, le immagini emergono per contrasto, per luci e ombre, per positivo e negativo. Lo spazio offre una sostanza fatta di luce variamente provocata dall'artista, un gioco aperto in cui pittura e fotografia creano insieme strutture casuali, che respirano tra fondo pittorico, forme geometriche e fotogrammi astratti.

Quest'idea di casualità è sempre tenuta nella condizione virtuale della ricerca, Veronesi se ne serve quasi come un metodo involontario che gli permette di soddisfare ogni genere di interferenza espressiva. In questo senso la successiva coerenza dell'artista va intesa come libero esercizio di tecniche vissute nella loro complessa realtà comunicativa.

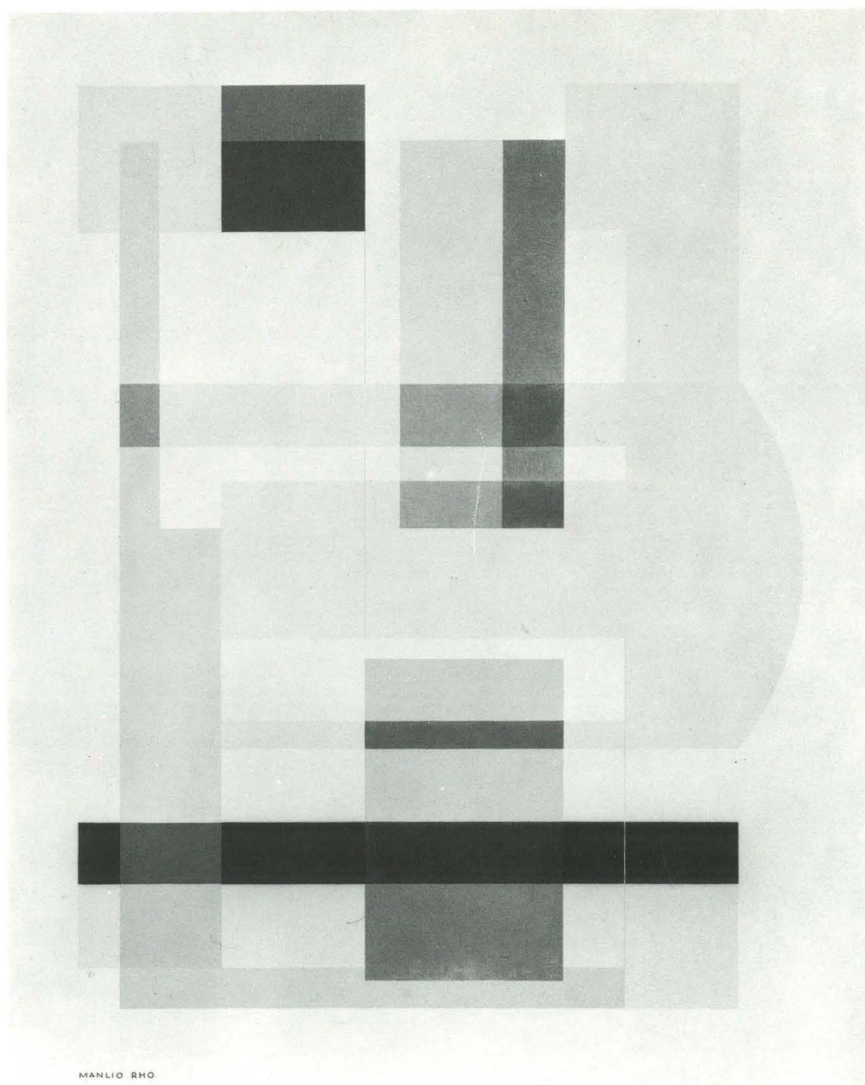
Mario Radice, *Composizione C F A*,
1931/32
olio su tela (Cat. 28)



Mario Radice. Animato da una rigorosa spiritualità Radice è artista-intellettuale che nell'ambito del gruppo di Como svolge una funzione di lucida critica nei confronti della necessità di un'arte astratta. Quest'aggettivo, più volte riconosciuto come inadeguato, significa per Radice una precisa scelta di vita e di civiltà, prefigurare, ma anche toccare direttamente i significati della pittura in ogni azione fisica e mentale, fino a dilatare quest'esperienza dentro una vasta armonia col mondo²⁵). Tra le figure degli astratti Radice è indubbiamente quella più disposta a immaginare un valore assoluto dell'arte, a propugnare una dimensione spirituale dell'astrattismo (*Qualunque forma e colore — scrive — sono già stati creati da Dio*) tuttavia questa dedizione alla pittura come rivelazione di ritmi e modi d'essere della natura non è mai una rinuncia al valore sensibile della ricerca. Radice infatti *adempie al suo dovere d'artista* partendo proprio da una attiva partecipazione alle cose, alle forme della realtà che la pittura indaga con un metodo specifico, illimitato nei suoi tempi di meditazione e irrestingibile nelle sue tensioni fisiche e morali. Non a caso la pittura di Radice non ha bisogno di riconoscersi in un ingenuo rapporto con gli oggetti, perché è la pittura l'oggetto che ha già superato questo gioco illusorio di rispecchiamenti ed è rivelazione del rapporto col mondo. Le composizioni che Radice sottomette allo *studio, alla disciplina e all'ordine delle forme* indicano il carattere tutto poetico ed emotivo di una logica che ha come proprio mito irriducibile l'armonia, la proporzione tra le parti, il procedere pacato del lavoro dentro il miraggio temporale del metodo. Di nuovo qui valgono i riferimenti alla cultura degli architetti, Terragni innanzitutto, e ai modelli avanguardistici, ma solo per rafforzare un'idea di spazio che non concede approssimazioni con la realtà. Radice ne risolve la comunicazione in una serie di composizioni di straordinaria tensione formale, perfettamente in grado di cogliere per via di ritmi cromatici l'equilibrio segreto dell'esistenza. Ad essa allude il corpo geometrico delle opere che in questa mostra si allineano con rigorosa evidenza.

²⁵) Su M. Radice si veda G. Ballo, ed. Ilte, Torino 1973.

Manlio Rho, *Composizione n. 81*
(RSDA), 1939
olio su tavola (Cat. 36)



Manlio Rho. Di Rho interessa cogliere una particolare attenzione verso i processi del comporre e del percepire le trasformazioni dinamiche in esso attive. Dal '33 in avanti l'interesse si fissa in una tensione prospettica delle forme sostenute da un uso del colore che oscilla in zone opache e momenti di più aperta accensione ²⁶). Nella «composizione 1935» Rho fa galleggiare sul fondo scuro della tela ritagli di forme che già contengono l'allusione prospettica, poi rafforzata dalle diverse dimensioni degli elementi posti in rapporto, ciò per accentuare l'effetto plastico e dotare lo spazio di una complessa instabilità. Tuttavia anche per Rho, come per gli altri astratti, il

mito della composizione equilibrata, pur nelle sue contrapposte forze, prevale ogni altra complicazione, la diagonale e la linea curva sono usate con grande disponibilità entro un tessuto cromatico che non è mai sconvolto dai suoi andamenti, anzi tiene ben ferma ogni possibilità di fuga, senza ritorno.

L'impatto plastico, costantemente ricercato con effetti di spinte e controspinte, garantisce a queste immagini una metafora architettonica che non è estranea alla cultura di Rho e alle sue frequentazioni comasche. E neppure va sottovalutato l'interesse di Rho per il rapporto arte-tecnica, una condizione pragmatica del fare arte che gli consente di verificare la struttura di ogni immagine a stretto contatto con i processi di individuazione plastica della forma, varietà di elementi e molteplicità delle direzioni in cui essi vengono sintetizzati. Questa è anche la ragione della lunga decantazione della pittura di Rho, fatta di una somma di segni e di posizioni formali che apparentemente non mutano il proprio profilo. A ben vedere, invece, ne qualificano costantemente la struttura, attraverso una geometria persistente fatta di rapporti purissimi e di accordi sottili tra forma e colore, forma e forma, colore e colore.

Aldo Galli. Ben radicato in una dimensione artigianale del fare Galli ci fa toccare una dimensione della scultura astratta tutta carica di tensioni strutturali, esercitate nello spazio secondo costruzioni che tengono in gabbia molteplici energie plastiche ²⁶⁾.

Galli, che giunge a questo clima di ricerca più tardi di Radice e Rho, con i quali si muove a Como oltre che con Terragni e Sartoris, è un esempio di scultore che dispone le forme seguendo un calcolo di linee di fuga che rinnovano il loro ritmo nello spazio, cercando di fissare una propria costruzione formale senza timore che questa si riduca ad una condizione negativa per la scultura. Anzi le sculture di Galli, quelle poche che testimoniano questo periodo, crescono e acquistano forza proprio a partire dalla precisazione di elementi strutturali, dal loro essere incanalate entro una mentalità architettonica che non ammette divagazioni, acrobazie spericolate, fuoriuscite.

Tutto si risolve nell'equilibrio della composizione a cui bisogna partecipare come a un blocco temporale che va percepito per graduali passaggi. I rilievi, i bassorilievi di Galli sono luoghi in cui la scultura fissa regole visive e geometriche tattili, effetti chiaroscurali e dislocazioni di forme che mirano a plasmare lo spazio di questi intrecci ma anche la dinamica contigua.

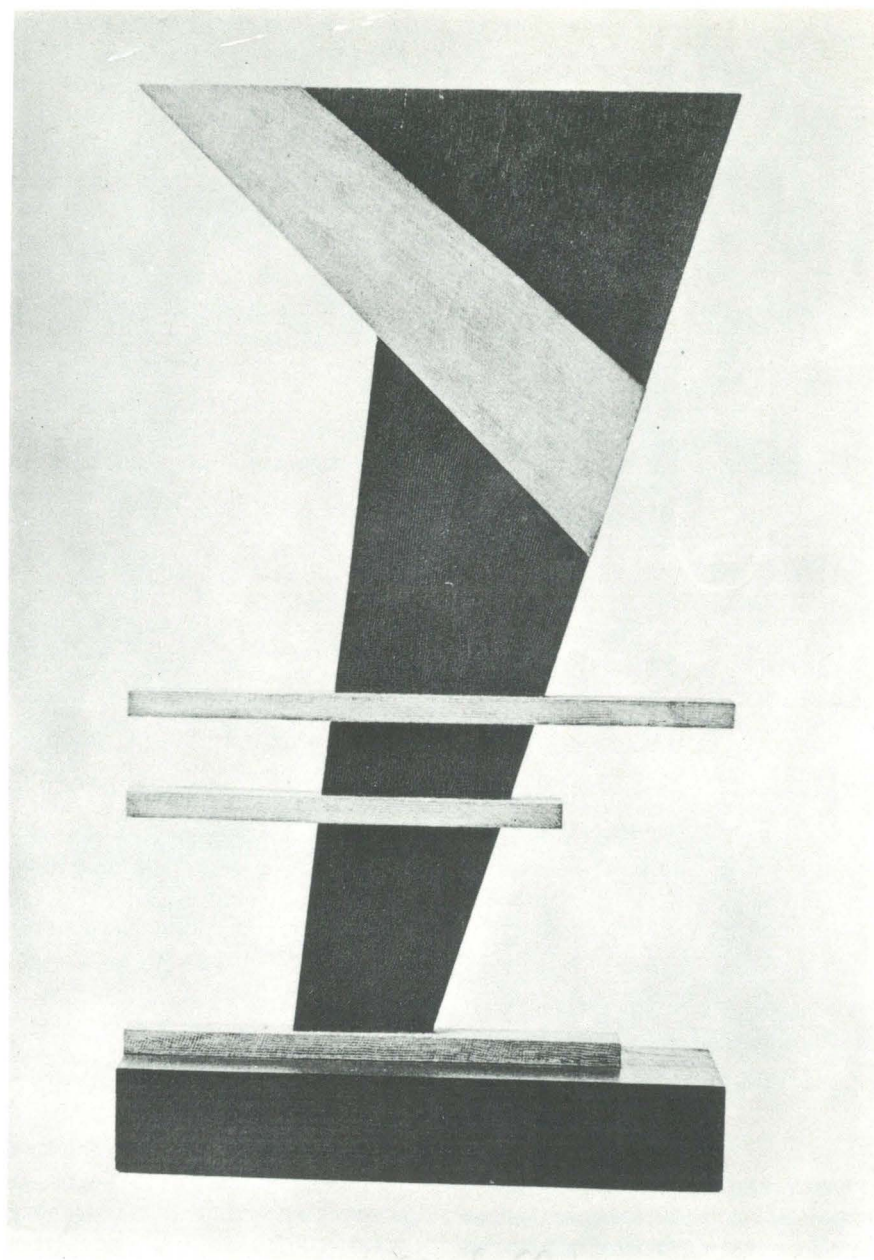
Si veda per esempio il rilievo del 1939 presente in mostra dove lo schema plastico generale si determina nello spaesamento di linee solide, giocate insieme sullo sfondo vuoto.

Scena della scultura ma anche volontà di condurla al cospetto di una parete, di una collocazione già architettonica.

²⁶⁾ Su M. Rho si rimanda a L. Caramel, A. Longatti catalogo mostra retrospettiva, Como 1966. E. Crispolti, catalogo mostra Galleria della Trinità, Roma 1973. L. Caramel, catalogo mostra «Astrattisti a Como negli anni Trenta», Galleria Unimedia, Genova 1974.

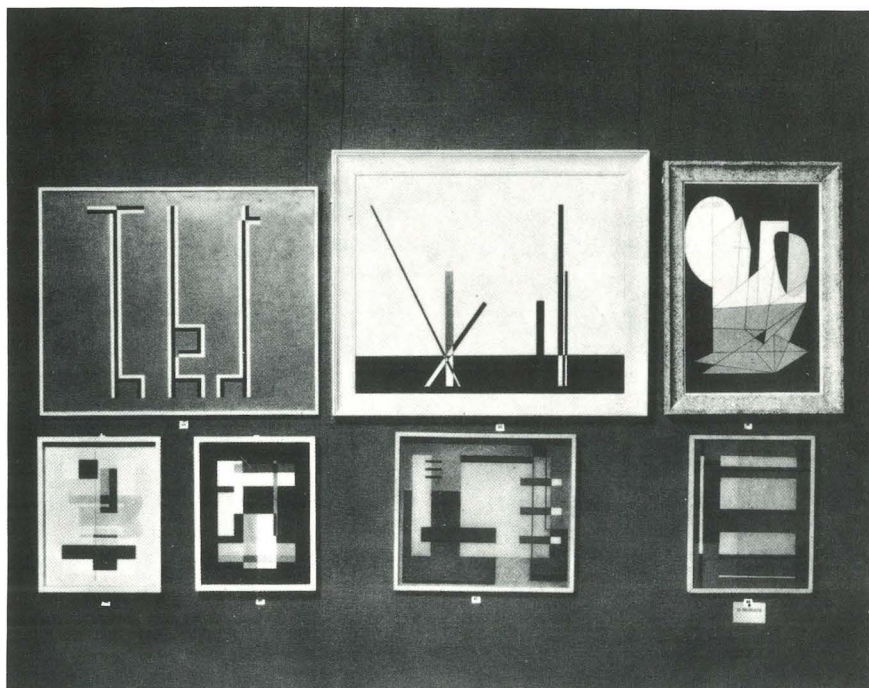
²⁷⁾ Per A. Galli si veda A. Longatti, catalogo mostra personale Galleria Martano, Torino 1969. P. Fossati, Galleria Tre/A, Torino 1977.

Aldo Galli, *Scultura*, 1938
legno colorato



In questo senso Galli ricopre un ruolo ben separato dagli scatti improvvisi degli altri scultori, sia dall'aria leggerissima di Melotti sia dall'inquietudine formale di Fontana: è il ruolo di una scultura che difende le metafore architettoniche, i limiti strutturali e celebra un laico e quotidiano impegno costruttivo.

Gli astrattisti alla Quadriennale di Roma del 1939. In alto due quadri di Licini e uno di Soldati, in basso due quadri di Rho e due di Radice.



Dal terreno variamente nutrito dai pensieri degli artisti, cioè dalle loro opere diverse eppure unite da un sottile rigore dell'inquietudine, bisogna tornare per un attimo alla prospettiva generale, o presunta tale, del discorso sugli *astratti*. E tornarvi vuol dire interrogarsi nuovamente sull'immagine di un'arte che dopo il '36 non teme di ritrovarsi separata, di nuovo ai margini, se mai era stata centrale, comunque disunita nei suoi ideali e giustamente dispersa nelle singole storie. Dopo tutto era questo il destino di un gruppo di artisti che s'era affacciato sulla scena artistica e vi aveva preso un ruolo non fragile e da quella strategia di gesto collettivo tornava ad essere leggibile nelle sue pure forme individuali. Sono queste, del resto, quelle che permettono di spingere oltre gli anni Trenta quanto di visibile e duraturo questo decennio offre alla storia successiva, innanzitutto a quella degli artisti qui nominati che, per tramiti diversi, si dispongono via via a decifrare le ragioni interne e a sollevarle verso nuove avventure. La complessità del *tempo degli astratti* si può capire anche da quanto è in grado di dire la persistenza dei problemi da esso emersi, da come sono capaci di muoversi Soldati, Veronesi e Rho nel loro approccio nel Movimento Arte Concreta, da come procede l'avventura singolare e solitaria di Licini, quella limpida di Reggiani, spaziale di Fontana, inquieta di Melotti, etica di Radice, costruttiva di Galli. Quanti aggettivi ci troviamo ancora a dire senza aver capito che gli artisti di questa mostra non ne hanno mai avuto bisogno.

Carlo Belli, contro il «900»

manoscritto inviato a Fortunato Depero (19 gennaio), Rovereto, Museo Depero, - gennaio 1933

Carissimo Depero,

Siamo in piena battaglia. Il manifesto Torri dimostra incomprensione, impudenza e ignoranza. Siamo ancora all'Italia liberal-nazionalista, 1914 = musica della triplice alleanza. In arte non vi è segno di una Italia fascista, né di una Italia sovversiva: si ha ora una Italia «patriotica». Né a destra, né a sinistra, capisci? Al centro! Ossia:

Piacentini - Sironi -
Maraini - Lualdi

mezza misura - moderazione -
culturalismo - neo-classicismo -
neo-romanticismo

«NOVECENTISMO»

Bisogna ritrovare il nostro stile risoluto di dieci anni fa, che a dir vero non ci è mai mancato nella sostanza, ma che ora s'impone d'urgenza: Piacentini sta massacrando mezza Italia, Lualdi organizza festival internazionali dove viene presentata una Italia musicale moderna che fa rabbrivire. Sbocciano per di più i cosiddetti «giovani»: quelli che hanno piena la bocca della parola tradizione e fanno convergere in essa, il melodramma in musica, il neo-classico in architettura e in pittura qualche cosa tra il macchiaiolismo e Dall'Oca.

Questi sono coloro che scrivono sui giornali: «... noi giovani». Pueri centorum amorum, viventi nel burro di una vita spirituale faciloni, infin-

garda, fatta di luoghi comuni e di menzogna. Essi non conoscono la nobile fatica di pensare con la propria testa: essi conoscono una sola lotta: la difesa della loro poltroneria. Sonnambuli da svegliare a calci, sono. La tradizione, il passato, ecc., sono per essi soltanto concetti di massima cui tributano un rispetto feroce e convenzionale: ma questi «giovani» avrebbero sputato addosso al Greco cento volte, lo sappiamo; noi stessi abbiamo più di una volta fermato il loro sorriso assicurando che si trattava di un pittore «antico». Il Greco antico? Allora sì, evviva il Greco. Ignorante, irriverente, presuntuosa e prepotente: ecco che cos'è in arte la massa dei giovani. Contro questo grosso, caro Depero, c'è la pattuglia di punta che da molti anni è in linea, sempre a tagliar reticolati. Ma prova a fare il nome di Casella: ti salteranno tutti addosso come cani; arrischiati a parlare di una pittura che non sia rappresentazione, interpretazione, film, ma bensì forme e colori viventi splendidamente in se stessi; pubblica su una rivista un progetto di chiesa razionale o una ormai vecchia statuina di Arkipenko; — apriti baratro!

L'arte italiana di oggi, ha più che mai bisogno del suo squadrismo. Una massa professorale e imbestialita costituisce impedimento ad un libero espandersi della genialità italiana. Davanti a tutto questo, ci troviamo ancora una volta a fianco: sta bene.

Del resto io ti ho sempre pensato nella tua forma più splendida. Ricordi? Era nell'estate del 1920, nella casa di S. Maria, piena di fantocci, complessi plastici, sculture di cartone, ritagli di carte, macchine teatrali,

* Sono qui riproposti alla lettura alcuni testi fondamentali: un manoscritto di Belli inviato a Depero (recentemente pubblicato da M. Fagiolo dell'Arco) la prima stesura teorica di KN dello stesso Belli, e diverse dichiarazioni degli artisti pubblicate tra il 1934 e il 1935 nel bollettino della Galleria del Milione. Si tratta dunque di una collezione di testi non esaustiva ma certamente sintomatica del livello di elaborazione teorica della cultura degli astratti.

lampade magiche. Davanti a una tela immensa, sopra la quale andavi componendo i volumi coloratissimi di Positano, tu cantavi a piena gola un tèma di Petruska e la gioia mi entrava nel cuore come un impeto di luce trionfale. Il paesaggio che dipingevi stagliato nel celeste fondo del cielo — Positano luce e ombra — e la canzone di Strawinsky, armonizzavano con una precisione commovente e tutte le volte che il tema giungeva alla cadenza si rinnovava come incapace di staccarsi da se stesso e tu non ti stancavi di cantarlo e io non ero mai sazio di riudirlo. Posso dirti, che quelle giornate ebbero per me una forza orientatrice.

Vedi quindi che mi era impossibile dimenticarti in tutti questi anni di silenzio. Silenzio per modo di dire, poiché il bersaglio da colpire fu quasi sempre comune. Non siamo assieme anche adesso contro il «novecento»?

«900» = FALSO MODERNO
ignobile e pericoloso
più del falso antico

mancanza del coraggio
di essere completamente -
timore del pubblico -
ossequi alla convenzione -
«stilizzazione» e non stile:
culturalismo -

Conseguenze: ha fatto più male all'Italia fascista dieci anni di vita di Piacentini che tutta la concentrazione di Parigi: le chiacchiere di Faubourg S. Denis volano: l'opera di quell'altro rimane (idem Gioponti, DOMUS e compagni).

Ma non importa: la pattuglia di punta ha scoperto subito l'arte mo-

derna che strizza l'occhio. Noi non abbiamo mai strizzato l'occhio né del creare, né del giudicare. Noi abbiamo sempre tenuto gli occhi bene aperti anche in faccia al genio.

Ti abbraccio

tuo Carlo Belli

Carlo Belli, Kappa Enne

pubblicato in «Quadrante», rivista diretta da P.M. Bardi e M. Bontempelli (le note sono di Bontempelli) - giugno 1933

L'arte è.

Essa quindi non è altra cosa all'infuori di se stessa.

L'arte non è dolore, non è piacere, non è caldo, non è freddo. Essa non è in nessun modo un fatto umano.

L'opera d'arte non tollera l'invasione dell'autore. Essa non è responsabile di nulla di fronte al suo autore. Questi non è che il suo pubblico verso il quale essa non ha rapporto alcuno.

Tanto più si comprende l'arte quanto meno vi è umanità.

Valore disgiuntivo della congiunzione e: vi sono uomini e artisti.

Musica = musica ¹⁾.

Bach sì. Beethoven no.

Ogni cosa è uguale a se stessa.

Méta.

Una mostra di opere che non portino titolo senza firma degli autori e senza nessun riferimento umano, distinte l'una dall'altra con semplici espressioni algebriche K, K₁, K₂...

K_n (Assumeremo K_n come espressione di questa idea).

L'arte come universalità, che è il contrario di arte per tutti.

Il K_n che una certa parte del pubblico ammette in musica, non è tollerato in pittura e non è visto in scultura.

Bach può indicare la via a certi pittori; il primo De Chirico a certi musicisti ²⁾.

Il pubblico abituato a un'arte narrativa, passa per scultura soltanto il pupazzettamento dell'umanità.

La statuaria greca, Michelangelo, ecc. sono le fabbriche più perfette di questi pupazzi.

Beethoven idem.

L'arte viene intesa dal pubblico come una sorta di antropomorfismo.

La gente passa indifferente davanti alla vittoria di Samotracia perché è decapitata.

Scambiare l'arte con se stessi sarebbe il colmo della distrazione se non fosse il colmo della presunzione.

In Italia è fiorita ai tempi nostri una estetica della mezza misura per cui l'arte non sarebbe l'uomo, né la natura, un equivalente artistico dell'uno e dell'altra. Questa posizione è utilmente concettuale e non riesce a tradurre se stessa.

Beethoven ha iniziato e Debussy ha chiuso l'età medioevale della musica.

In questo periodo gli uomini hanno lottato con accanimento per contendere all'arte il diritto di essere se stessa.

Arte non è espressione di stato d'animo, non è interpretazione di una realtà visiva, non è illustrazione, non è cronaca.

Realtà visiva presa come realtà cosmica. Tutta la pittura fino a certo cubismo non è che il frutto di questo abbaglio.

Il futurismo non ha fatto che girare attorno al pupazzo: il cubismo lo ha sezionato.

La strada del K_n conduce alla impolarità.

A quarant'anni, rispettabili ingegni italiani, tedeschi e francesi, giunti sulla porta che si spalanca davanti all'abisso del K_n sono retrocessi in preda al terrore. Di ritorno nelle case della convenzione, essi hanno detto che l'arte astratta è da considerarsi superata.

Ciò ha una curiosa analogia con la storia dell'uva e della volpe.

La «deformazione» in un'arte che ha ancora per base la realtà visiva, è per lo meno inutile quando non è ributtante³⁾.

Raffaello era logico.

Realtà visiva, pupazzo, stato d'animo, illustrazione, cronaca: antropofornismo, ossia eterno umanino.

Arte è liberazione dell'eterno umanino.

De Chirico, nostro e suo malgrado, è sempre schiavo.

Morto Claudio imperatore, Plauto lo condanna all'inferno, intento per sempre a giocare ai dadi con un busolotto senza fondo.

Wagner ha speso in questa condanna tutta la vita.

L'arte è maschio e agisce sull'uomo che è femmina.

È soltanto la convenzionalità che fa apparire la verità come paradossale che è appunto la convenzionalità.

Che cosa sarà l'arte se non è umanità?

Arte.

Una idea musicale. Ciò è di più facile immaginazione che una idea pittorica. Una idea pittorica, ossia la pura immaginazione che entra in gioco nell'ordine della pittura.

Il cubismo ha generato la pittura geometrica, algebrica, logaritmica: si è sentito parlare di sezione aurea, di proiezioni ortogonali coniugate, ecc. Il male è che tutto questo sforzo prezioso si è esplicato quasi sempre in funzione di anatomia e siccome ciò presuppone un oggetto, è facile comprendere che si trattava ancora della natura.

Elementi della pittura sono forma e colori. Facciamo dunque forme e colori.

Uno per tutti: Raffaello non è né forma, né colore, ma bensì riproduzione dell'uno e dell'altro.

La parabola discendente ha inizio con la invadenza dell'uomo nella propria opera. L'emozione artistica non può essere di ordine psicologico.

Equivalenze.

Pittura 900 - melodramma alla Pedrollo.

Potremo credere di essere capitati quando il lettore non passerà come uno scherzo accostamenti del genere: Mascagni-Sironi...

Vi è nanzitutto una materia artisti-

ca eguale per tutti. Si tratta di lavorarla con mezzo proprio: questo è lo stile.

Lo stile è il lavoro, ossia quel lavoro.

Se l'uomo fosse apparso sotto forma di manichino, De Chirico sarebbe Raffaello. Ma in questo caso egli avrebbe fatto il Raffaello in modo da essere sempre De Chirico.

Si rischierebbe di passare per ermetici e simbolisti se si lasciasse la formula $K_n = a$ senza spiegazione.

Volevamo dire allora la nostra convinzione che è quella di oggi. Ossia che K_n segna il principio di tutto un nuovo mondo che noi prendiamo come verità. L'età dell'arte ha inizio col K_n . Il K_n è il Christus natus della storia dell'arte.

L'arte è un atto di pura rivelazione, ossia una apparizione della realtà oggettiva. Per questo affibbiare all'arte un compito di moralità umana è sminuire il suo compito di moralità universale.

Occorre avere il buonsenso di non avere senso comune.

La critica più intelligente dei nostri giorni non è riuscita a sottrarsi alle affermazioni approssimative e alle dimostrazioni per analogia.

Non solo occorre dubitare della realtà visiva, ma occorre negarla come verità, poiché il dubbio non implicherebbe per sé la falsità delle cose di cui si dubita.

(Dopo tanti secoli di evoluzione ci si avvede che tale posizione è esattamente quella di Cartesio, il quale — come bene esplicò il Galuppi — passò dal dubbio delle cose sensibili e di tutte le altre, all'affermazione della loro falsità).

Credere che la verità sia nella realtà visiva è puerile; credere che la verità sia in se stessi è goffo; credere che la verità sia esterna e quindi oggettiva è l'unica possibilità che rimane alla nostra intelligenza.

L'opera d'arte non può avere nessun rapporto col pubblico. Non esiste un arte per il pubblico, ma bensì un pubblico per l'arte.

L'arte prima del K_n era una cosa; dopo il K_n è diventata un'altra cosa.

Baudelaire non è che uno zio saputone ed eccentrico.

Arrivati a questo punto, ben pochi avranno capito che cosa intendiamo per pittura. Noi contiamo sempre un po' eccessivamente sulle possibilità intuitive dello spettatore ed è per questo che, emesso il principio, trascuriamo in buona fede tutto il resto.

Cercate d'immaginare una pittura come Bach immaginava la musica.

Il bersagliere nell'arte.

Con lo stesso criterio: il consigliere delegato della Società anonima nell'arte.

Arte non è documentazione di vita sociale.

La bellezza della necessità è materia di scandalo, per il pubblico abituato alla necessità della bellezza.

Quando sento lodare il mobile in «stile» cinquecento, penso alla bellezza di un cucchiaino.

Esempio di volgarizzazione:

$$1 + 1 = 1 + 1$$

Ma un impeto sopprimibile ci costringe a scrivere così: $1 + 1 = 2$.

Dobbiamo a questo soltanto la

brutta fama di ermetici, oscuri, complicati, difficili, ecc.

Esistono uomini moderni che si danno un gran d'affare a dimostrare che il tal pittore, il tal musicista, pur nuovissimi, non si allontanano dalla tradizione, da cui le loro opere in fondo derivano. Tuttò ciò, oltre che essere assurdo, è dannoso per l'equivoco che crea. Noi adoratori di un certo passato – quello dei nostri idoli – abbiamo sempre diffidato della parola tradizione per quel significato particolarmente professorale che le si attribuisce. Dire che Strawinski riprende in fondo la tradizione bachiana non è esatto: tutt'al più egli pensa, come Bach pensò, che la musica debba essere quella certa data cosa, piuttosto che un'altra. I grandi geni sono tutti fuori della tradizione poiché, caso mai essi stessi ne iniziano una. Si andrà poi per qualche secolo in carrozza su quel binario. Dal punto di vista della creazione, la tradizione non può dunque esistere.

Adoriamo solo un grande passato di rivoluzionari.

La intuizione è necessaria, ma è un privilegio.

È possibile affermare che tutta l'arte esistente fino a Kandinsky è stata soltanto una espressione analitica; ossia una traduzione di simboli in altri simboli, una rappresentazione, una convenzione infine; e ancora: la ricerca disperata di una equivalenza tra la realtà e una specie di virtuosismo.

Alla base del K_n si potrebbe porre il sistema bergsonian. Trent'anni fa Bergson enunciava:

«La metafisica è la scienza che vuol fare a meno dei simboli».

Molta pittura di oggi comincia ancora così.

Attenzione allo sviluppo. Esiste uno sviluppo formale (Beethoven) ed esiste uno sviluppo di idee (Bach).

Evviva le idee. Abbasso i concetti.

Se De Chirico fosse nato nel 1904 e non fosse andato a Monaco...

Kokoschka non si può più vedere come Strauss non si può più sentire. Sono due epilettici.

Edouard Georg. Francis Poulenc.

Creare importa, anche se brutto: ossia Léger.

Boccioni diceva: «Un cavallo che corre ha venti gambe».

Ma non si tratta delle gambe; si tratta del cavallo!

Bisogna rigettare Kolbe tuttavia. Formule.

Il futurismo ha girato attorno all'oggetto; il cubismo lo ha sezionato; l'espressionismo l'ha distrutto. Di qui ha inizio il K_n .

L'oggetto non è la sua ombra. Questo vuol dire che il ritratto della Gioconda non è la Gioconda.

Tutta la critica d'arte consiste nel ragionare sull'ombra dell'oggetto come se essa fosse l'oggetto.

Un interesse del tutto animale ci ha sempre fatto asservire l'arte ai nostri piccoli servizi umani.

Creare un'opera d'arte consiste nel fare uno sforzo di intuizione.

Le nuove generazioni, intrise di una serietà interiore, scoprono facil-

mente l'arte moderna che strizza l'occhio.

Tutto quello che si eleva da una base vecchia è lavoro inutile. Intendiamo per base vecchia i concetti che non sono intuizioni volta per volta, ossia i concetti.

Molti di noi sono arrivati a gioire di una profonda emozione di fronte all'opera di Bach. È lecito affermare che questo genere di emozione, assolutamente estranea al sentimento, deve stabilire in pittura l'opera d'arte.

Kandinskij commuove. Grosz *amuse*.

C'è un comico che diverte e ce n'è uno che si diverte.

Il primo va al cuore; il secondo all'intelligenza.

Soprattutto sconcertante per il pubblico è la verità. Se si tratta dunque della verità, il pubblico dirà sempre verità disadorna. Ecco perché le *Gymnopédies* di Satie «passano» soltanto nella ornata edizione orchestrale di Debussy.

Il pubblico non può comprendere che una musica Raffaello e un quadro Puccini.

Alcune parti del «*Sacre de printemps*» che ci vanno direttamente al cuore, sono proprio quelle di cui musicalmente più diffidiamo.

Il *Sacre* è un libro che si lascia leggere troppo apertamente. Se Stravinsky avesse potuto assistere vent'anni fa al sonoro di certi film africani, non avrebbe composto questo momento di rappresentazione musicale.

Il *Sacre* è stato superato dal cinematografo.

A essere sicuri che Stravinsky non pensava affatto alla terra che balla, noi passeremo come esempio di

musica finalmente pura il pezzo intitolato *Danza della terra*. Idem per la *Danza della eletta*.

Il pubblico che ha un debole speciale per la oggettività non tollera l'oggettivismo.

Il relativo porta al comico.

Siamo quindi per l'assoluto.

Attenzione a certa oggettività di giudizio che ha l'aria di non dare ragione a nessuno e invece dà ragione a tutti. L'una e l'altra faccia di questa oggettività appartiene al borghese il quale accusa di personalismo colui che esprime una idea.

La verità è sempre a metà.

C'è invece chi parla in nome di una verità intera. Questo basta per farci passare per esagerati.

¹⁾ È vero, ma è impossibile. Per ragioni demiurgiche, o da una parte o dall'altra la musica ci raggiunge come umanità. Tuttavia c'è da osservare, che quando hai sentito Beethoven, ti si è fatta presente una certa somma di passione e oramai puoi immaginare un uomo costituito da questa somma di passione, senza più tener conto della musica che te lo ha fatto conoscere. Invece se senti Bach o Mozart si producono sì in te movimenti di natura umana, ma non puoi immaginarli se non incarnati in quella musica in funzione di essa. In Beethoven l'elemento umano precede la musica e la crea, in Bach la segue e ne nasce. (M.B.)

²⁾ Quando mi hanno domandato da quali autori avevo più ricavato per il mio scrivere in prosa, ho risposto: Masaccio e Monteverdi (v. «900» del 1929). (M.B.)

³⁾ La deformazione deve essere tale, che nessuno s'avvede che è deformazione fin che guarda l'opera come arte. La tragedia delle «avanguardie» è stata, guardando l'arte non come arte ma come cosa, accorgersi della deformazione. (Aver confuso trasfigurazione con deformazione, fu bassa demagogia). (M.B.)

Carlo Belli, «Presentazione di Soldati»

Galleria del Milione, Milano (bollettino n. 17) - novembre 1933

Atanasio Soldati rappresenta nella moderna pittura italiana un fatto morale che è un monito per i pavidi, e un insegnamento per coloro che non si decidono a servirsi della propria intelligenza, ammesso che ne abbiano. La posizione di questo artista è chiarissima: ordine contro babele.

Il «novecento», estremo punto di arrivo del romanticismo, è responsabile della immane confusione prodotta nella pittura e nella scultura. La deformazione grottesca e volgare dell'oggetto, assunta come valore assoluto, è una menzogna che ripugna a coloro che si sentono figli di questo secolo. Gli elementi della nostra età sono tutti nell'ordine: la chiarezza ne è il risultato.

Simbolismi, sfocamenti, sovrastrutture e verbosità — origini della decadenza — cedono il posto a una franca visione della verità, intesa come regolatrice di tutta l'attività umana.

Si arriva a questa verità a forza di logica.

A forza di logica l'architettura è diventata razionale.

Ora è la volta della pittura. Ma questo «ora» ha già vent'anni. Picasso e Braque, nella loro produzione astratta, — che è la migliore e, come tale, quella che sola rimarrà — aprono la via di uscita al dilemma cui si riduce tutta l'arte moderna: o rappresentazione del «vero», di quello convenzionale che appare agli occhi di tutti; o ricreazione di questo «vero» secondo il capriccio individuale dell'artista.

La logica, che è il buonsenso nemico del senso comune, nega entrambe le affermazioni; la prima che è l'accademia, il materialismo pre-socratico, l'infantilità del pensiero; e la seconda che è la goffa superbia romantica, il pressapochismo dilettantesco, ossia il «900», l'umanesimo e simili mascherature del nulla.

Che cosa potrà essere allora l'arte, se non è né il «vero», né la deformazione di questo «vero»?

L'arte non potrà essere che invenzione.

La più parte degli artisti intelligenti, anche a Milano, è giunta a queste conclusioni, ma ancora pencola, tituba, attende...

Bisogna decidersi una volta per sempre.

Dare un addio a Matisse che chiude l'epoca della decadenza romantica, e gettarsi coraggiosamente in avanti.

Inventare. Bandire dal quadro il fatto psicologico e sostituirlo con il fatto pittorico. Creare, ossia fare un'arte di idee e non di concetti. Servirsi della propria testa. Ma tutto questo costa fatica. Ed è appunto per sottrarsi a questa fatica che si permane in una concezione dell'arte sincronistica, insufficiente alle esigenze spirituali dell'epoca. La stampa, la Kodak, la televisione, hanno sottratto alla pittura il compito umano che essa poteva avere: servire come libro di lettura, come documento, come reportage. Libera da queste catene, l'arte può ora slanciarsi nelle più eccelse astrazioni.

Soldati ha saltato il trampolino e per tagliarsi dietro i ponti, si compromette oggi con questa mostra. I suoi quadri, le sue tempere, i suoi disegni, per quello che contengono, han-

no dato l'addio al «vero», alla deformazione, a tutto ciò che si riferisce a un interesse psicologico (al solito piccolo affare di cuore), per entrare in un nuovo mondo, un mondo di pura fantasia, dove lo spirito, sciolto dai vincoli di una eterna catalogazione umana, finalmente s'acqueta, gioisce e sta.

Alcuni elementi, comuni al moderno linguaggio pittorico — la ringhiera, il pavimento, la casa, ecc. — non devono trarre in errore: essi sono come le lettere del nuovo alfabeto. Considerati pittoricamente, perdono perfino il loro significato rappresentativo. Per quella intransigenza sulla quale si fonda quest'arte, anche tali elementi saranno destinati a scomparire. Il pittore resisterà a queste ultime tentazioni e giungerà così al completo sradicamento di ogni concetto.

Il passo più importante, quello di gettarsi risolutamente innanzi, è stato compiuto, superando per di più le esperienze futuriste e cubiste. Nei quadri di Soldati l'oggetto non è né trasformato, né sezionato: il più spesso — ed è allora che la sua pittura raggiunge un valore assoluto — tale oggetto è dimenticato.

Si tratta sempre comunque di un'arte inventiva.

Solo partendo da questo punto, vale a dire dopo aver ammesso come vere le premesse esposte, è lecito iniziare un esame della pittura di Soldati. Questo esame può interessare specificatamente la sostanza pittorica dei suoi quadri e qui la parola sia pure concessa alla critica. Se i punti fissati per il giudizio sono 30, un 27 è raggiunto a priori per il carattere inventivo di quest'arte. La luminosa gaiezza dei colori e la dignità delle forme porteranno ben oltre il punteg-

gio, anche se a qualcuno sembrerà che l'artista non abbia voluto raggiungere quella sostanziosa pastosità, quella vibrante corposità della superficie lavorata che formano, in un senso tradizionale, la materia pittorica.

Non è senza un preciso intendimento che il «Milione» apre quest'anno la stagione con questa mostra di Soldati: mentre imperversa la confusione novecentesca che la democrazia massonico-ebraica propone di chiamare «umanesimo»; mentre la titubanza dura anche tra le file dei più intelligenti; — la esposizione di Atanasio Soldati deve apparire come una dimostrazione di coraggio e di fede, da porsi a esempio per tutti.

Se la pittura italiana vorrà uscire dal labirinto delle esperienze, e se vorrà finalmente immergersi nel nostro tempo — che è il tempo dell'alluminio, della cellula fotoelettrica e dell'angolo retto — dovrà ineluttabilmente abbandonare il metodo secolare della facile rappresentazione, per incamminarsi sulle difficili strade della invenzione.

Per una di queste strade procede ora Atanasio Soldati.

Bogliardi, Ghiringhelli, Reggiani,
«Dichiarazioni degli espositori»
Galleria del Milione, Milano (bollettino n. 32) - novembre 1934

Questa nostra mostra viene dopo due anni che ci asteniamo di proposito dal presentare i nostri lavori in pubblico.

Si è che consideriamo il momento attuale se non maturo, certo ben avanti nella probabilità di una certa

comprensione dei nuovi problemi estetici.

E ciò è dovuto alla tenacia di un piccolo gruppo di intelligenti, che hanno fatto una sensibile breccia nella passiva resistenza del pubblico, di per sé sempre proclive alla diffidenza e mai benevolo agli spiriti inquieti e fattivi.

Ma è soprattutto la necessità di una vita moderna, di una vita cioè rivoluzionariamente nuova, che va dalla concezione della casa dell'uomo alle leggi che governano la sua vita in comunità, quella che ha favorevolmente sgombrato il terreno da certi paraventi canonizzati sotto il nome di tradizione, ma che la realtà ci ha dimostrato non essere che pigrà sottomissione ad un andazzo accettato a priori senza entusiasmo né passione.

Ed è così che crediamo di dimostrare oggi con questa nostra mostra che in due anni di lavoro in chiuso non ci ha inghiottiti l'indifferenza, ma che anzi dopo questo periodo ci troviamo, controllatissimi, con un orientamento ben definito.

Partenza nuova: salto nel buio? Nulla di tutto questo. Noi seguiamo un filo conduttore ben individuato che ci dà i termini esatti di una esperienza molto matura.

Oggi la situazione della pittura in Europa, giudicandola dalle sue grandi manifestazioni, è a un punto morto. Questo si vince quando si gode di una forza d'inerzia vigorosa. Ora la pittura moderna, intesa nel senso di massa corrente, che è poi stile o fisionomia di epoca, ha questa disponibilità?

Interrogiamo la storia.

'500, '600, '700: pronunciatissima e continua parabola discendente. Ci

sono dei nomi? Nulla si salva con questo, perché il genio isolato è una favola romantica. C'è l'ingegno isolato, ma resta tale, perché sterile se non ha la possibilità di partecipare a una questione di ordine, cioè di stile, cioè di civiltà. Se un secolo è su di un piano civilmente alto ha tutto in sé: la civiltà è ciclica. Così come la volontà riflessiva di Ingres e il suo valore non salvano il neoclassicismo dell'Impero, ma anzi caratterizzano tutto il secolo che segue per il fasto del formale e la precipitazione di arrivo: secolo che rimarrà interessante solo perché tocca il fondo più basso e subisce di questo le più imprevedute oscillazioni, dalla reazione realistica all'orgiastico impressionismo.

L'impressionismo. Può ritenersi forza di recupero? O non è proprio a questa esperienza di fine '800 che dobbiamo lo smarrimento del passo in cadenza con le possibilità della nuova epoca?

È soltanto tra 8 e '900 che troviamo la forte figura di un uomo che chiude ed apre due epoche. Una volontà formidabile unita a una passione esplosiva fanno di Cézanne la figura capace di intuire e di dare i germi fecondativi al secolo delle grandi rivoluzioni organizzate e risolutive quale sta diventando indiscutibilmente il nostro. È da lui che è possibile per la prima volta concepire la pittura come pittura, cioè totalmente sganciata da ogni elemento perturbatore e improprio, quale la rappresentazione narrativa e fuori di qualunque ordine estetico che aveva fino allora tiranneggiato ogni movimento. Le sue nature morte finalmente non sono nature morte, i ritratti non sono ritratti, le «baigneu-

ses» non sono «baigneuses», ma tutto risponde a una precisa disciplina intima di un fattore rigorosamente pittorico.

Il grande problema era risolto? Era intuito.

Dopo di lui infatti assistiamo ai tentativi coraggiosi ed anche romanticamente eroici di ricercare ad ogni costo altri elementi basilari per nuove partenze. I «fauves» e gli espressionisti sono disperati ritorni al persistente vizio di far colpo con forme rappresentative, e nel tempo stesso incapacità di obbedienza a una disciplina d'ordine interno. Anche qui è l'epoca che non è matura. Lo stesso cubismo, che è l'unico movimento che seppe leggere in Cézanne, dopo una grande partenza precisata in alte aspirazioni per una nuova classicità, cioè ordine-disciplina-volontà-passione, dopo di avere sbarazzato il terreno da ogni impedimento esterno alla pittura, non seppe tenere il campo. Nato al centro di una borghesia erede e volgarizzatrice di tutta la raffinatezza decadente del '700, si è esaurito facilmente in un problema di gusto. In due decenni noi abbiamo assistito alle sue derivazioni e al suo snaturamento. La metafisica che confonde la pittura con la letteratura, il rappresentato con la sostanza, il desiderio di una classicità con il travestimento del museo in una modernità teatrale, il rigore estetico del migliore Rinascimento con il sovvertimento della logica, la poesia con l'imprevisto: tutta incapacità a trovare un ordine nuovo. Sue derivazioni e peggioramenti: il surrealismo, poesia come oscura fantasia sensitiva, e il neorealismo, che è l'eviramento definitivo di ogni aspirazione.

Oggi chi va per le grandi mostre e

denuncia il punto morto potrebbe anche pensare, come Pannaggi due anni fa sull'«Ambrosiano», alla morte della pittura. Si è che molte cose oggi sono morte e noi abbiamo il privilegio di correre una grande avventura.

Le vere rivoluzioni sono le più profonde aspirazioni all'ordine, costi quel che costi. Esse si servono creando in profondità il loro corrispondente ideale.

È il *metro* che ci occorre. Quel metro che varia solo con grandi cicli; che ha dato la piramide e poi il Partenone; l'ovulo e tutta la statuaria classica; che non è mai stato nella rappresentazione perché sappiamo ammirare ad Arezzo e a Urbino la grandezza di Pier Della Francesca e di Paolo Uccello senza conoscere la leggenda della S. Croce o del Miracolo dell'Ostia.

L'arte è al servizio di se stessa. Carlo Belli ha scritto «L'arte è». In questo desiderio di chiarezza è tesa la nostra volontà di uomini moderni. Ad ogni cosa il suo compito.

Il rapporto arte-vita, arte-umano sta nella profonda convinzione della bellezza in sé.

È bello l'Auriga di Delfo come lo è l'ordine del capitello dorico. Entrambi sono creazioni esatte di una medesima sapienza creativa, tutti e due sono indici egualmente importanti della civiltà greca: sono ispirati al medesimo *metro*.

Non crediamo nei «ritorni» semplicemente perché l'uomo uscito dalla caverna e abbandonata la clava non vi è più tornato. Nel cammino dei cicli delle grandi civiltà esistono però delle conversioni; sono queste che determinano quelle simpatie storiche che gli spiriti deboli scambiano

per identità e come passaporto alla loro impotenza creativa di scopiazatori. Così noi oggi crediamo ad un certo clima mediterraneo che è fatto di ordine e di equilibrio, di intelligenza chiara e di passione serena. Siamo perciò favorevolmente disposti a simpatizzare per il ciclo classico. Ma è evidente che non si tratterà mai né di archi né di colonne.

L'antica civiltà mediterranea ha sempre esercitato una notevole forza attrattiva e d'influenza in ogni epoca. Perno di appoggio, su di essa ci si è sempre bilanciati in movimenti alternativi tra i due poli: *positivo* il Rinascimento e il neoclassico, che la accettano e sottostanno; *negativo*, per un desiderio di liberazione, i vari aspetti del realismo, che non ha mai saputo uscire da una zona di reazione.

Così la grande lezione mediterranea è sempre stata svisata perché intesa e accettata nella forma e non nella sostanza, come punto di arrivo e mai come trampolino di lancio verso le possibilità dell'immaginazione creativa.

I romantici del secolo scorso scendevano al Mediterraneo per sognare sulle rovine. Noi moderni ci bagniamo in questa luce con gli occhi aperti. Ma non si tratta di aprire gli occhi per il realismo. Nessuno più di noi è innamorato della realtà, della bellezza della materia, della positività della vita; ed è appunto nell'immersione in queste forze positive che sappiamo trarre la certezza delle possibilità della nostra epoca di trovare il fattore poetico, esaltativo, nella liberazione dalla realtà di tutti i giorni in un corrispondente trascendente. Tutto sta nel sapere sognare

ad occhi aperti, sognare lavorando alla realizzazione di un *fatto*.

Questo *fatto* è la necessità di agire in direzione nettamente chiarificatrice della nuova civiltà, che noi abbiamo la grande avventura di vivere al suo primordio.

Non è questione di novità; a noi non interesseranno le chiacchiere che ci vorranno regalare come ritar-datori del cubismo o altro, come non ci illuderanno le false simpatie per il «buon gusto» che scartiamo come qualità non appartenente all'arte. L'importanza del gusto è una trovata di quegli spiriti decadenti negati alle possibilità esaltative della creazione.

L'ermeticità delle nostre opere è una semplice questione transitoria incolpabile a una educazione viziata. È chiaro che non intendiamo abbassare il piano dell'arte per godere i favori del livello comune; siamo però sicuri che adoperando il linguaggio rigorosamente proprio alla pittura saremo su di un terreno piano e facile per tutti gli spiriti non tarati.

Impostando la pittura alla fondamentale sua funzione senza le carte false di alcuna sentimentalità, noi spogliamo l'altare di ogni posticcio polveroso; non è quindi questione di «élite» intellettuale, né di torre d'avorio, né di rivoluzione brutale che faccia tavola rasa di ogni esperienza civile. Al contrario noi siamo i più irriducibili avversari di tutto questo, perché compresi della necessità di trovare lo stile che marci nella storia con passo proprio. Il primitivismo, il deformismo e il grottesco posti davanti al nostro obiettivo sono licenze che non si giustificano con la genialità intuitiva, perché rimangono virtù emarginali alla necessità della creazione di un clima. La sospirata

faccenda del genio atteso come il messia toccasana non ci indurrà in miopie: il genio in assoluto è un risultato di maturità, una conclusione.

Posta l'arte in testa ad uno sviluppo di civiltà è chiaro che tante illusioni cadranno tristamente. Tecnica e scienza ci trovano particolarmente attenti perché ci liberano il terreno da ogni necessità esteriore. Esse sono delle formidabili collaboratrici perché ci portano ferratissimi davanti a una realtà schiumata e meravigliosamente esatta.

A noi rifecondarla con altrettanta chiarezza.

Fontana, Editoriale

Galleria del Milione, Milano (bollettino n. 35) - Gennaio 1935

La mostra e le dichiarazioni di 3 pittori milanesi, Bogliardi, Ghirighelli e Reggiani — alle quali si riallaccia questa manifestazione di scultura che oggi presentiamo, di Lucio Fontana — hanno sollevato ovunque discussioni sulla tendenza della loro arte, nota sotto il nome di «astratta». Di alcune abbiamo parlato nel Bollettino 33; delle altre non intendiamo affatto parlare: in parte perché coscientemente intese ad una vulgarizzazione delle idee, e che perciò non ce ne richiedono; in parte perché informate ingenuamente al problema generale ed elementare dell'arte — anziché ai propositi in esso sottolineati dal movimento europeo di arte *astratta*, nonché alle idee particolari espresse da questi artisti italiani — così che riteniamo impossibile giungere, traverso una loro confutazione, ad una precisazione maggiore

del nostro pensiero. Siamo anzi del parere che vada ancora aggiornata in Italia questa polemica, e che si debba attendere una più diffusa conoscenza dei termini di discussione in fatto di arti plastiche, perché non si abbia ad urtare ogni momento nell'equivoco del significato da dare alle parole. È ovvio che non è una questione di tecnicismo critico questa che solleviamo, ma invece proprio la questione essenziale: di sensibilità. Poiché, se i problemi investiti dalla coscienza pratica degli astrattisti coinvolgono i principii stessi della forma e le premesse stesse dell'arte in generale, tuttavia non accetteremo mai di farlo sulla strada di quelle argomentazioni così imprevedibilmente divertenti, che potremmo ora qui elencare in un florilegio delle stroncature toccateci: dalla terzietà dell'Universo al piede di Alcibiade...

Ecco, non metteremo certo a prova la pazienza dei nostri visitatori meno comprensivi e meno famigliari dell'astratto — ai quali particolarmente ci rivolgiamo, come è naturale — con queste sterili divagazioni polemiche. Non li affaticheremo uscendo dal seminato, quando sappiamo che è ben dentro lo spirito della pittura, della scultura e dell'architettura che noi potremo far loro comprendere la portata, se non delle opere, del clima che pittori come Bogliardi, Ghirighelli e Reggiani hanno rivelato. Alle affermazioni espresse da questi pittori con estrema precisione nel Bollettino 32 non avremmo nulla da aggiungere, fino al giorno in cui un modo opposto di pensare (e cioè implicitamente un modo di *sentire*) ugualmente conseguente, ce ne darà lo spunto. Prima di allora non avre-

mo che da esigere semplicemente una sensibilità di ordine figurativo.

E tanto meno dovremo mancare oggi ad una stretta aderenza, davanti alla scultura di Lucio Fontana: colla quale questo artista, che si è sempre difeso con indipendenza e colla vitalità della sua arte, viene a rincalzare le convinzioni dei suoi amici pittori, impegnandosi ad alcuni loro passi che sono estremamente arditi per lui scultore. Egli infatti elimina con loro l'elemento profondità, senza che nella sua scultura venga per questo a mancare il volume, indispensabile alla natura di essa, come non viene a mancare la costruzione pittorica nei quadri dei suoi amici che ne hanno eliminato il volume. Come la pittura dei suoi amici, la scultura che Fontana espone oggi, promette un senso alla nuda parete di una casa razionale che l'accogliesse.

Se qualcosa vorremmo ripetere in questa manifestazione, sconcertante per chi non ha avuto ancora modo di riflettere sulle conseguenze di una concezione (estetica, etica e pratica) contemporanea dell'arte, lo faremo rivolgendoci solo all'intimo desiderio di suggestione che ogni spettatore di un'opera d'arte nasconde in se stesso: poiché questa è la sola attitudine veramente necessaria nelle discussioni d'arte, la sola utile a decifrare l'inedito che è in ogni espressione artistica autentica. Nel regime delle discussioni in cui si apre la mostra di Fontana, va sottolineata soprattutto questa necessità assoluta e prima.

Soldati, Dichiarazioni

Galleria del Milione, Milano (bollettino n. 37) - marzo 1935

I tempi iniziali di tutte le arti sono i più ricchi di poesia, perché la poesia è fatta di primitività e non di esperienza. La pittura astratta (anche se l'aggettivo può non essere adatto) ama l'analisi, l'ordine, gli armoniosi rapporti della geometria, la chiarezza, come è di ogni opera d'arte, di qualunque tempo, dal Partenone a Pier della Francesca.

Ogni linea come ogni forma è un miracolo. Mistero dell'arte. Le linee amano lo spazio, creano dei ritmi, logicamente delle funzioni.

Ecco perché l'istinto del pubblico odia l'intelligenza, e gran parte di questo pubblico cercherà con meraviglia o chiederà al pittore il «cosa rappresenta».

Né riproduzioni della natura, né sensazioni della vita. Per esprimere il dramma, non c'è bisogno di coltelli o di cadaveri, di cannoni o di bandiere, ma semplicemente di linee, di colori, di superfici, come dire di tutti i mezzi propri alla pittura, senza impianti di alcuna sorta: al di sopra della letteratura.

Le percezioni dell'artista sono infinitamente più preziose che le descrizioni più fedeli della realtà. Per noi l'arte è questione di spirito; solo lo spirito riconosce lo spirito. La fine dell'arte è imitare la natura.

È morto le «trompe - l'oeil» solo esiste le «trompe-l'ésprit».

Licini, Lettera aperta al Milione

Galleria del Milione, Milano (bollettino n. 35) - maggio 1935

Noi non ci conosciamo, amici del Milione. Per caso ci siamo trovati in quella nona saletta della Quadriennale dove la gente passa allegra, indignata o indifferente. E ci siamo subito riconosciuti fratelli in spirito. E mi avete invitato ad esporre a Milano.

Vi confesso che lo faccio un poco malvolentieri. Alle vostre esigenze mi sono piegato per quella disciplina che impone la nostra regola. E poi vi avverto che i miei capolavori sono ancora tutti da fare. Ne tengo più d'uno in cantiere, ma non sono ancora pronti per scendere in mare.

Dunque fino a quattro anni fa ho fatto tutto quello che ho potuto per fare della buona pittura dipingendo dal vero. Poi ho cominciato a dubitare. Dubitare non è una debolezza, ma è un lavoro di forza, come forgiare, ha detto Cartesio. E mi sono convinto che facevo, come fanno ancora tanti, della pittura in ritardo, superatissima, fuori del tempo e contraria alla sua vera natura, che non è: imitazione. La pittura è l'arte dei colori e delle forme, liberamente concepite, ed è anche un atto di volontà e di creazione, ed è, contrariamente a quello che è l'architettura, un'arte irrazionale, con predominio di fantasia e immaginazione, cioè poesia. Allora ho preso 200 buoni quadri che ho dipinto dal vero e li ho portati in soffitta.

E da quattro anni i miei quadri me li sono cominciati a inventare. Dicono i preti che io faccio adesso della pittura cerebrale. Che cosa dovremmo fare, la pittura intestinale?

Anche la loro sensazione è un fenomeno di attività centrale, cerebrale. E allora? Dicono pure (in mala fede) che la nostra è pittura decorativa. Se la nostra pittura è decorativa, la loro pittura è scenografica, fotografica o grottesca. Siamo pari. A che serve un quadro se non a superdecorare un muro, rallegrare una parete? Questa è la sua funzione, la sua sola giustificazione. D'accordo, sarà anche un'opera di poesia. E questo noi faremo adoperando libere forme e colori. Dimostreremo che la geometria può diventare sentimento, poesia più interessante di quella espressa dalla faccia dell'uomo. Quadri che non rappresentano nulla, ma che a guardarli procurino un vero riposo per lo spirito.

Una cosa è certa: noi non faremo più della pittura come piace a Ojetti, archeologica, o imitativa come le scimmie. A quella vecchia favola della pittura imitativa noi tireremo il collo. E a tutti i critici da salon. Una intelligenza attenta, vigile renda possibile lo sviluppo in collettività, cioè lo sfociare nello stile.

Si è detto che l'ovolo può essere espressione riassuntiva di tutta la civiltà greca.

La geometria, che è sempre stata la più alta aspirazione umana, è la chiave della nostra modernità. Con le sue leggi inflessibili e infinite essa esclude ogni arbitrario sconfinamento della fantasia creativa. È il comune denominatore di tutta la civiltà moderna, è l'asse della nostra attività di tutti i giorni in tutte le sedi. È così che noi intendiamo procedere con ordine al di sopra di ogni realtà visiva, apparente e ricreativa.

Melotti, Presentazione

Galleria del Milione, Milano (bollettino n. 40) - maggio 1935

L'arte è stato d'animo angelico, geometrico. Essa si rivolge all'intelletto, non ai sensi. Per questo è priva d'importanza la «pennellata» in pittura, e in scultura la modellazione (impronte digitali della personalità — il «tocco espressivo» inutile all'arte = arte: lo strumento più adatto alla musica contrappuntista è l'organo, strumento senza tocco).

Non la modellazione ha importanza ma la modulazione. Non è un gioco di parola: modellazione viene da modello = natura = disordine; modulazione da modulo = canone = ordine. Il cristallo incanta la natura.

I fondamenti dell'armonia e del contrappunto plastici si trovano nella geometria. Ma di quanti critici e artisti parlano e fanno della pittura e della scultura, quanti hanno veramente capito la geometria?

L'architettura dei greci, la pittura di Piero della Francesca, la musica di Bach, l'architettura razionale sono arti «esatte». La forma mentis dei loro creatori è una forma mentis matematica. Per loro $1 + 1$ non fa circa 2, ma 2 né più né meno. Ora non è ammesso di pensare ad un'arte senza avere conoscenza delle basi necessarie a possedere il contrappunto di quest'arte. (L'accademia, per quello che oggi vale, potrebbe essere sostituita vantaggiosamente dalla facoltà di matematica: l'abitudine al ragionamento matematico fa sì che gli architetti laureati al Politecnico, gli architetti-ingegneri, siano quasi sempre migliori di quelli laureati nelle Accademie).

Per questo le opere d'arte astratta che ancora siano ad un problema di gusto (la percentuale è grossa) vanno assolutamente rinnegate. Non si può fare dell'arte astratta colla semplice simpatia.

Questo ragionamento può sembrare capzioso, ma non lo è. Immaginiamo che di tutto il mondo greco (storia, letteratura, architettura ecc.) siano arrivate fino a noi solo una colonna dorica, una trabeazione dorica e un capitello jonico. Queste cose sarebbero da noi riguardate non come elementi architettonici, ma come espressioni di plastica pura, cioè come esempi di occupazione armonica dello spazio (eliminato dall'architettura il problema funzionale, si ha un problema di plastica pura). Questo modo di considerare questi elementi diminuirebbe la loro bellezza in sé? No di certo. Non sembrerebbe strano allora di pensare alla plastica astratta come al problema di plastica più puro e più alto.

La rinuncia alla rappresentazione del mondo naturalistico è meno difficile della rinuncia all'amore della materia in cui si lavora. Eppure è questo un lavoro inutile e divagante rispetto all'arte.

Il colore non è l'olio, la tempera o l'acquarello. La plastica, armonia dello spazio, è indifferente al gesso, al marmo o al bronzo. Il modo d'occupare lo spazio d'una colonna dorica non varia se sostituiamo al marmo, del gesso truccato.

L'amore alla materia (sensualità, manualismo) non ha niente a che vedere con l'arte.

Arte astratta. L'arte, ci riprendono, non ha aggettivi... E noi dovremmo chissà per quanto tempo ancora aggiungere un aggettivo all'arte, pro-

prio per far capire che l'arte non ne ha bisogno.

Di ogni rivoluzione artistica gli spiriti meno avveduti percepiscono generalmente solo il lato distruttivo. Fra il pubblico, per reazione alla paura di dover pensare; fra gli artisti che combattono per questo nuovo ideale, per frenesia. Così è che, anche per l'arte astratta, si sente parlare di castrazione dal pubblico, di distruzione della pittura e della scultura da parte di certi artisti.

La tradizione non è la storia dell'arte. La tradizione per Cézanne è il Cinquecento veneziano. Per Carrà è Masaccio. Noi crediamo all'ordine della Grecia.

Quando l'ultimo scalpello greco ha finito di risuonare, sul Mediterraneo è calata la notte. Lunga notte rischiarata dal quarto di luna (luce riflessa) del Rinascimento. Ora sul Mediterraneo noi sentiamo correre la brezza. Ed osiamo credere sia l'alba.

OPERE ESPOSTE

OSVALDO LICINI

Cat. 1
FILI ASTRATTI SU FONDO
NERO, 1932
olio su carta intelata, cm. 26×10
Milano, coll. Magnoni

Cat. 2
COMPOSIZIONE, 1933
olio su tela, cm. 48×64
Trento, Museo Provinciale d'Arte

Cat. 3
RITMO, 1934/35
olio su tela, cm. 25×44
Ascoli Piceno, coll. Riccitelli

Cat. 4
MULINO A VENTO, 1935
olio su tela, cm. 21×27,5
Milano, coll. Cernuschi -
Ghiringhelli

Cat. 5
COMPOSIZIONE LINEE NERE E
BLU, 1935
olio su tela, cm. 17,5×82
Ascoli Piceno, coll. Riccitelli

Cat. 6
ADDENTARE SU FONDO
GRIGIO, 1936
olio su tela, cm. 66,5×80
Ascoli Piceno, coll. Riccitelli

Cat. 7
COMPOSIZIONE, 1937
olio su tela, cm. 23,7×36,6
Milano, coll. Magnoni

MAURO REGGIANI

Cat. 8
RITMO GEOMETRICO, 1932
olio su tela, cm. 49×33
Milano, coll. Reggiani

Cat. 9
COMPOSIZIONE N. 8, 1933
olio su tela, cm. 81×65
Como, coll. Giardini

Cat. 10
COMPOSIZIONE R. 2, 1934
olio su tela, cm. 78×65
Milano, coll. Reggiani

Cat. 11
COMPOSIZIONE N. 7, 1935
olio su tavola, cm. 54×65
Milano, coll. Manusardi

Cat. 12
COMPOSIZIONE N. 10, 1937
olio su tela, cm. 40×50
Milano, coll. Simion

ATANASIO SOLDATI

Cat. 13
COMPOSIZIONE, 1934
olio su tela, cm. 105×58
Milano, Civiche Raccolte d'Arte
Moderna

Cat. 14
COMPOSIZIONE, 1935/36
olio su tela, cm. 54×46
Milano, Civiche Raccolte d'Arte
Moderna

Cat. 15
COMPOSIZIONE, 1938
olio su tavola, cm. 65×40
Milano, coll. Vismara

FAUSTO MELOTTI

Cat. 16
SCULTURA 11, 1934
gesso, cm. 70
Torino, coll. Dematteis

Cat. 17
SCULTURA 14, 1935
acciaio inox, cm. 100×35×28
Milano, coll. Melotti

Cat. 18
SCULTURA 21, 1935
acciaio inox, cm. 55×35×35
Milano, coll. Melotti

Cat. 19
COMPOSIZIONE ASTRATTA
N. 23, 1935
gesso, cm. 90×90
Trento, Museo Provinciale d'Arte

LUCIO FONTANA

Cat. 20
TAVOLETTA GRAFFIATA, 1932
cemento colorato, cm. 23×29
Milano, coll. Fontana

Cat. 21
CONVERSAZIONE, 1933
bronzo dorato, cm. 68×57
Milano, coll. privata

LUIGI VERONESI

Cat. 22
COMPOSIZIONE K II, 1936
tempera su cartone, cm. 34,5×49,7
Torino, Galleria d'Arte Moderna

Cat. 23
COMPOSIZIONE, 1936
china e fotogramma su cartone,
cm. 20,5×22
Torino, coll. Dematteis

Cat. 24
FOTOGRAMMA SU CARTA, 1936
cm. 39,5×29
Milano, coll. Veronesi

Cat. 25
FOTOGRAMMA SU CARTA, 1937
cm. 21,5×26
Milano, coll. Veronesi

Cat. 26
VARIAZIONE SU UN TEMA
PITTORICO, 1937
tempera su carta, cm. 39×56
Trento, Museo Provinciale d'Arte

Cat. 27
COMPOSIZIONE, 1937
china e tempera su carta,
cm. 31,5×35,5
Torino, coll. Dematteis

MARIO RADICE

Cat. 28
COMPOSIZIONE C F A , 1931/32
olio su tela, cm. 50×80
Milano, coll. Lorenzelli

Cat. 29
COMPOSIZIONE R. 1, 1932
olio su tela, cm. 50×59
Milano, coll. Lorenzelli

Cat. 30
COMPOSIZIONE C F N. 19,
1932/34
olio su tavola, cm. 33,7×42,2
Genova, coll. Bertolotto

Cat. 31
COMPOSIZIONE N. 18, 1934
olio su tela, cm. 56×44
Milano, coll. Lorenzelli

Cat. 32
COMPOSIZIONE 3 R N, 1939
olio su tela, cm. 62×72
Milano, coll. Lorenzelli

MANLIO RHO

Cat. 33
COMPOSIZIONE P 7, 1936
olio su tavola, cm. 130×100
Como, coll. privata

Cat. 34
COMPOSIZIONE N. 24, 1936
china e tempera su cartone,
cm. 53,5×42
Como, coll. Rho

Cat. 35
COMPOSIZIONE N. 26, 1936
china e acquerello su cartone,
cm. 53,5×42
Como, coll. Conti

Cat. 36
COMPOSIZIONE N. 81 (R S D A),
1939
olio su tavola, cm. 80×65
Como, coll. Rho

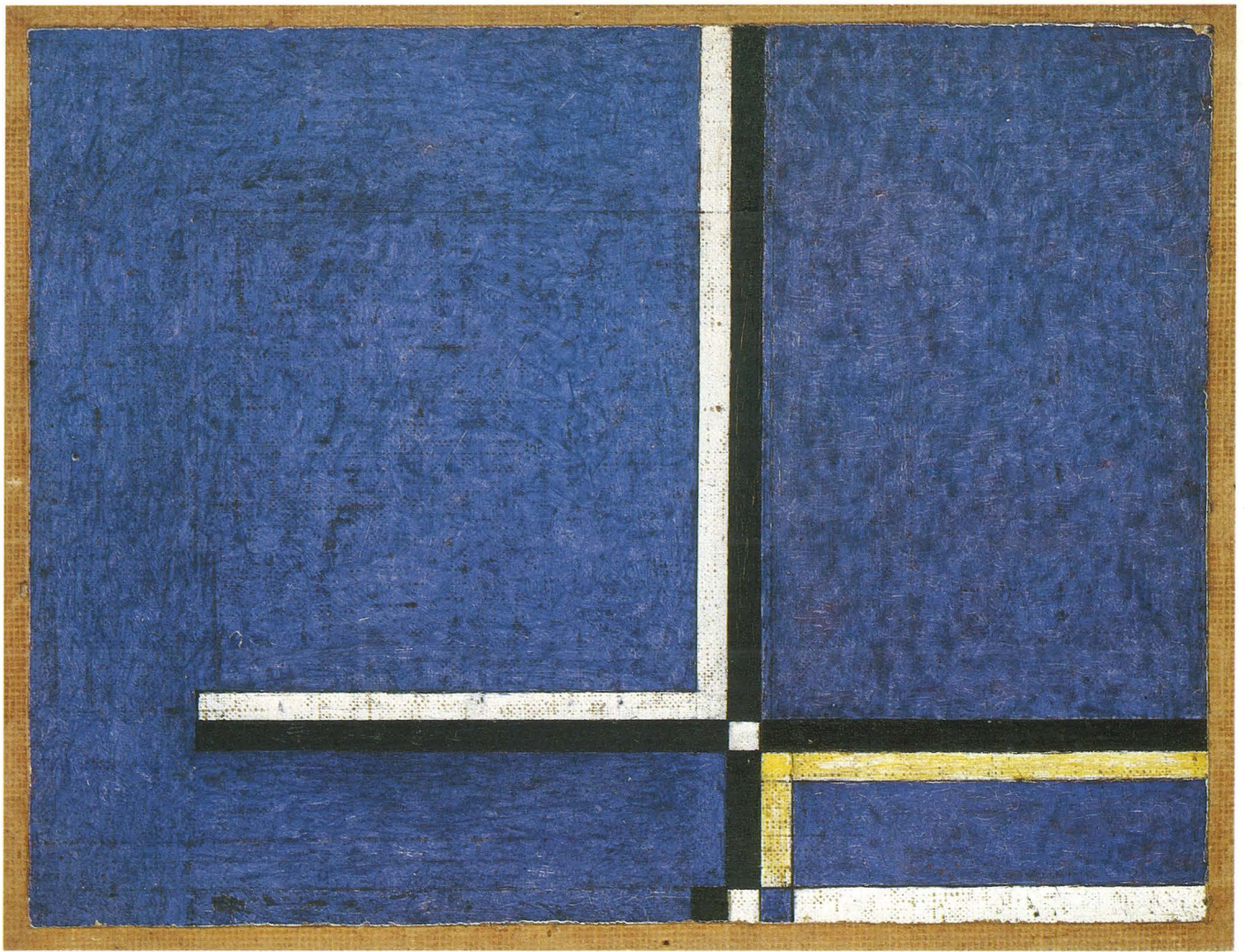
Cat. 37
COMPOSIZIONE N. 95 (R S D A),
1940
olio su tavola, cm. 80×65
Como, coll. Rho

Cat. 38
COMPOSIZIONE, 1940
olio su tavola, cm. 63×47,5
Como, coll. Longatti

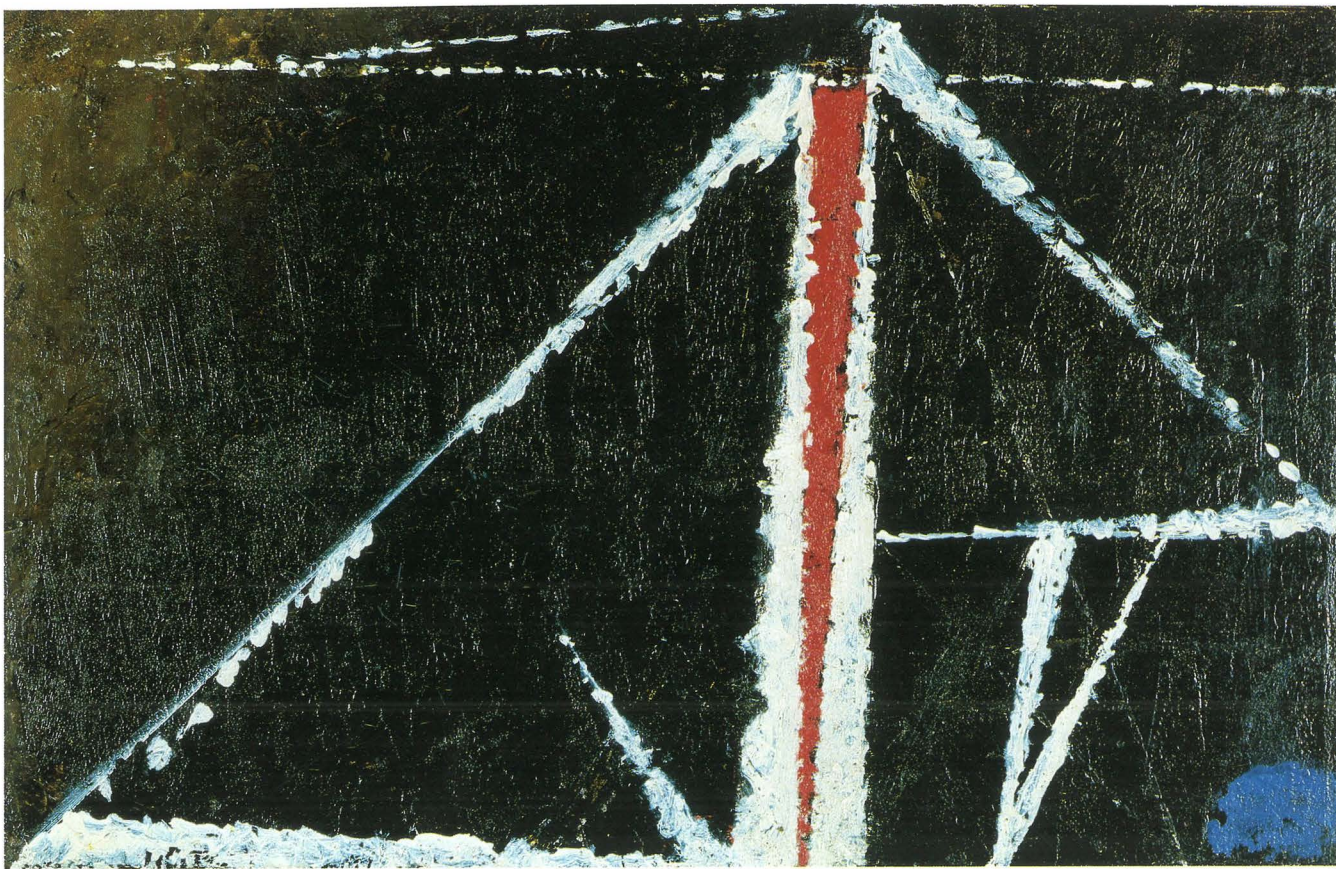
ALDO GALLI

Cat. 39
RILIEVO, 1938
gesso, cm. 70×40
Genova, coll. Bertolotto

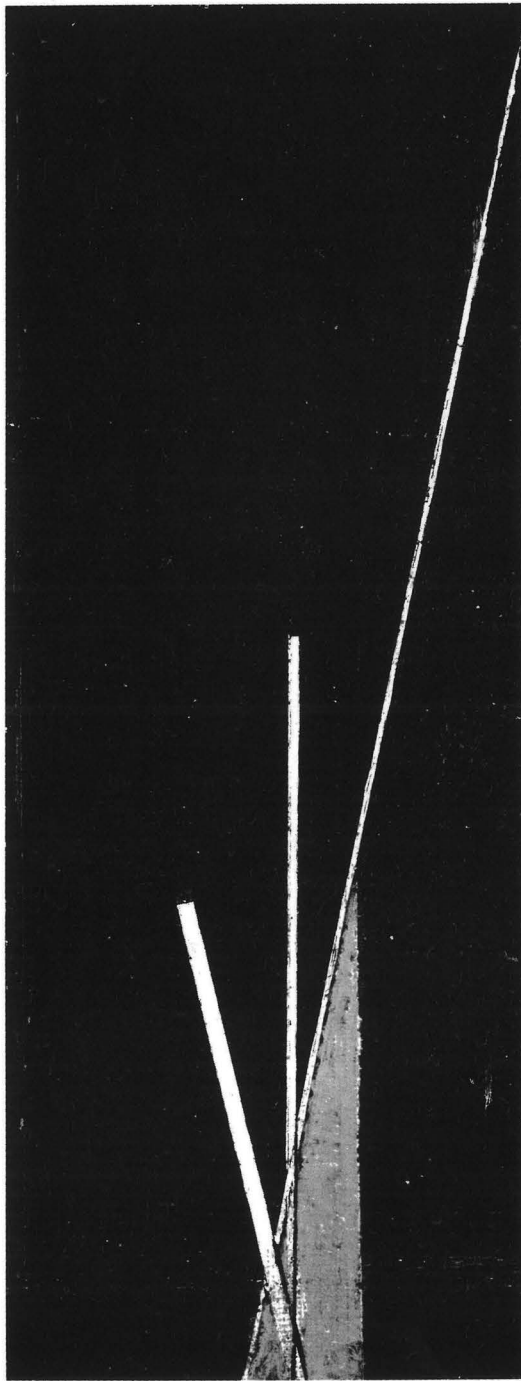
Cat. 40
RILIEVO, 1939
legno colorato, cm. 60×40
Como, coll. Rho



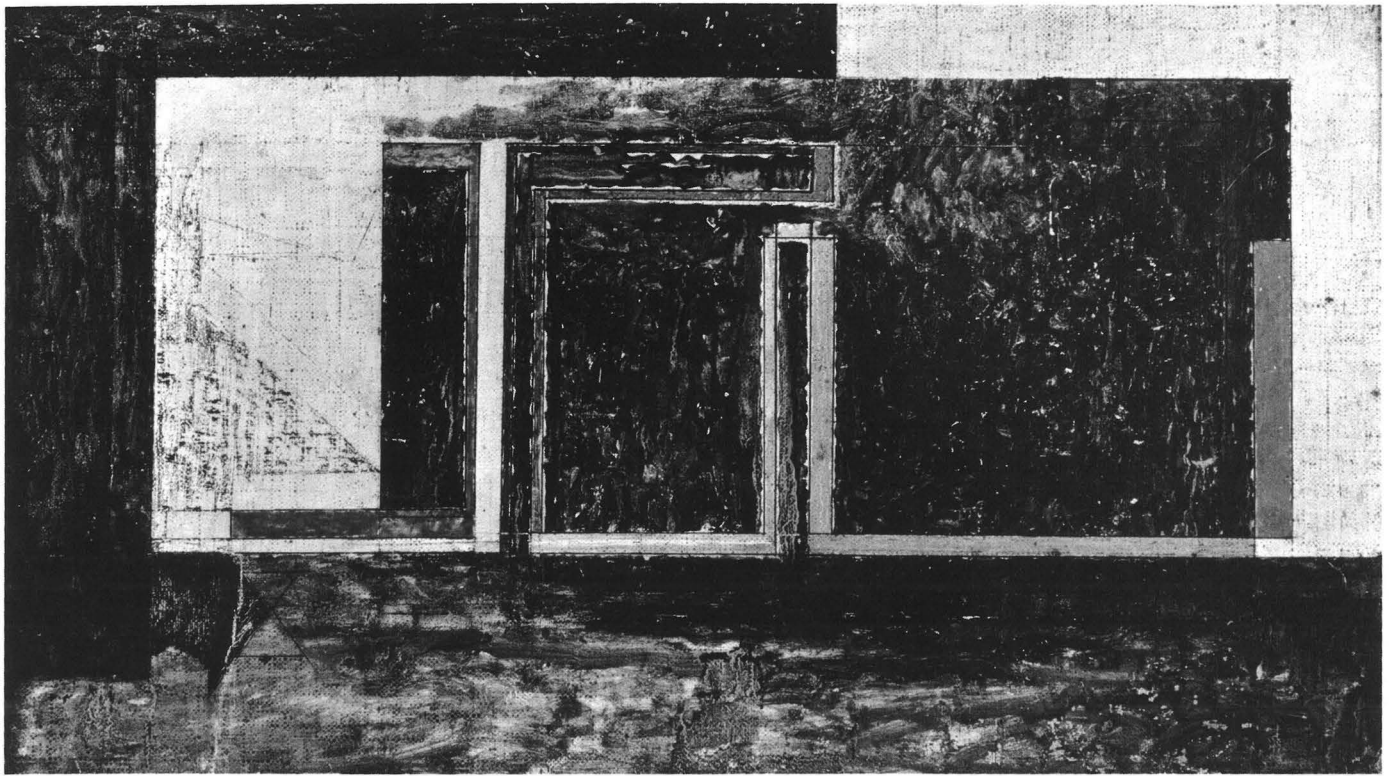
Osvaldo Licini, *Mulino a vento*, 1935 (Cat. 4)



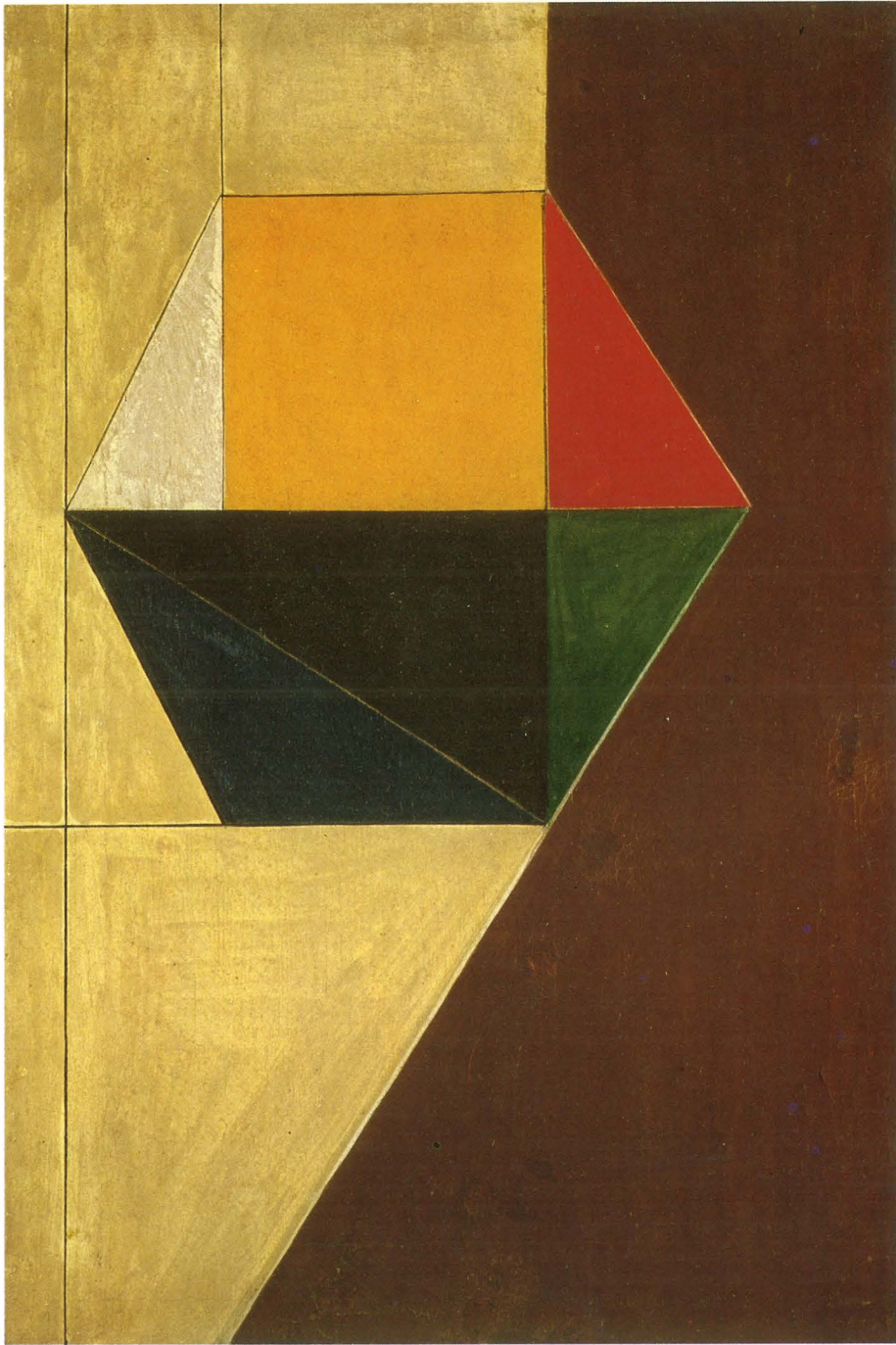
Osvdo Licini, *Composizione*, 1937 (Cat. 7)



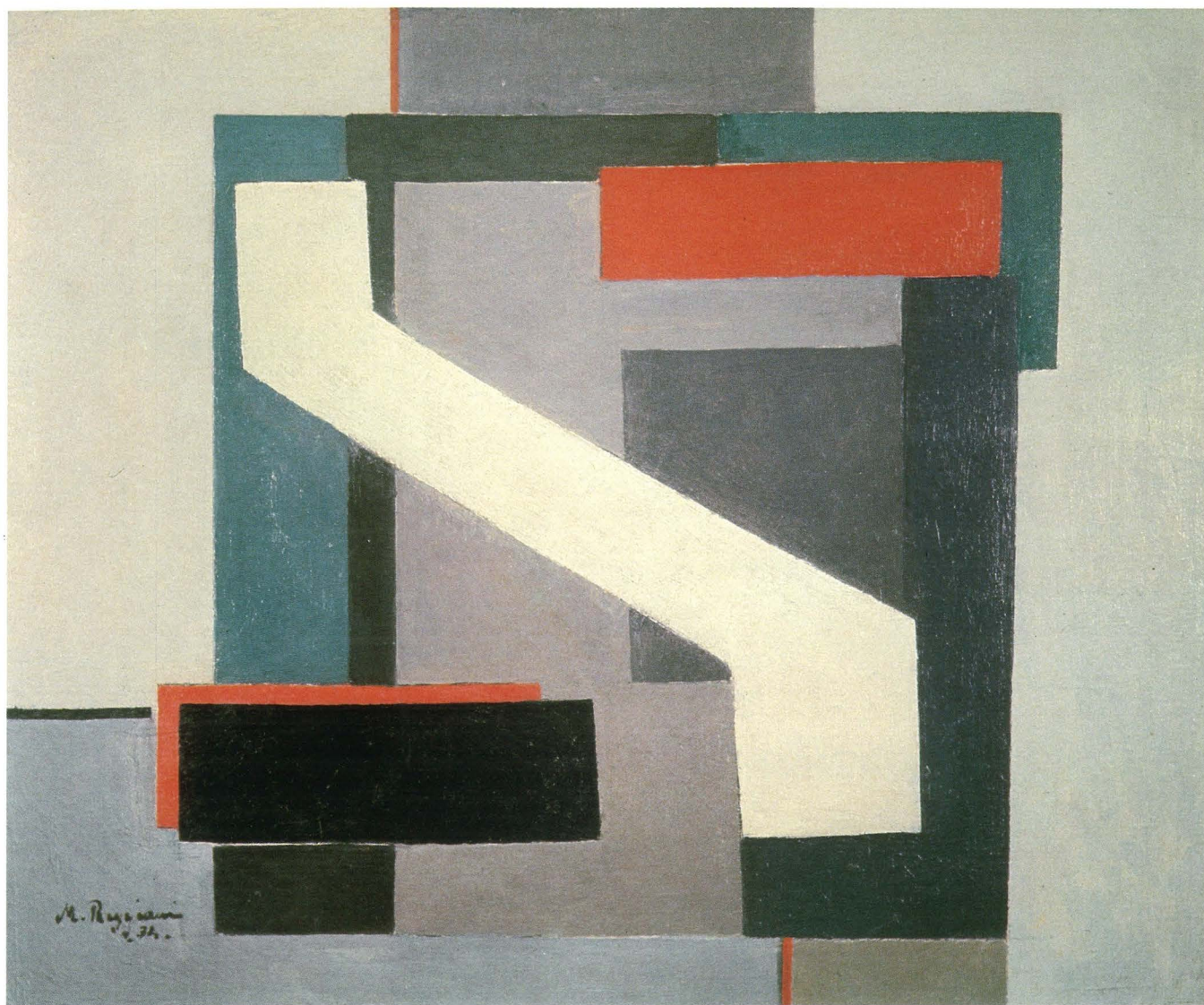
Osvaldo Licini, *Fili astratti su fondo nero*, 1932 (Cat. 1)



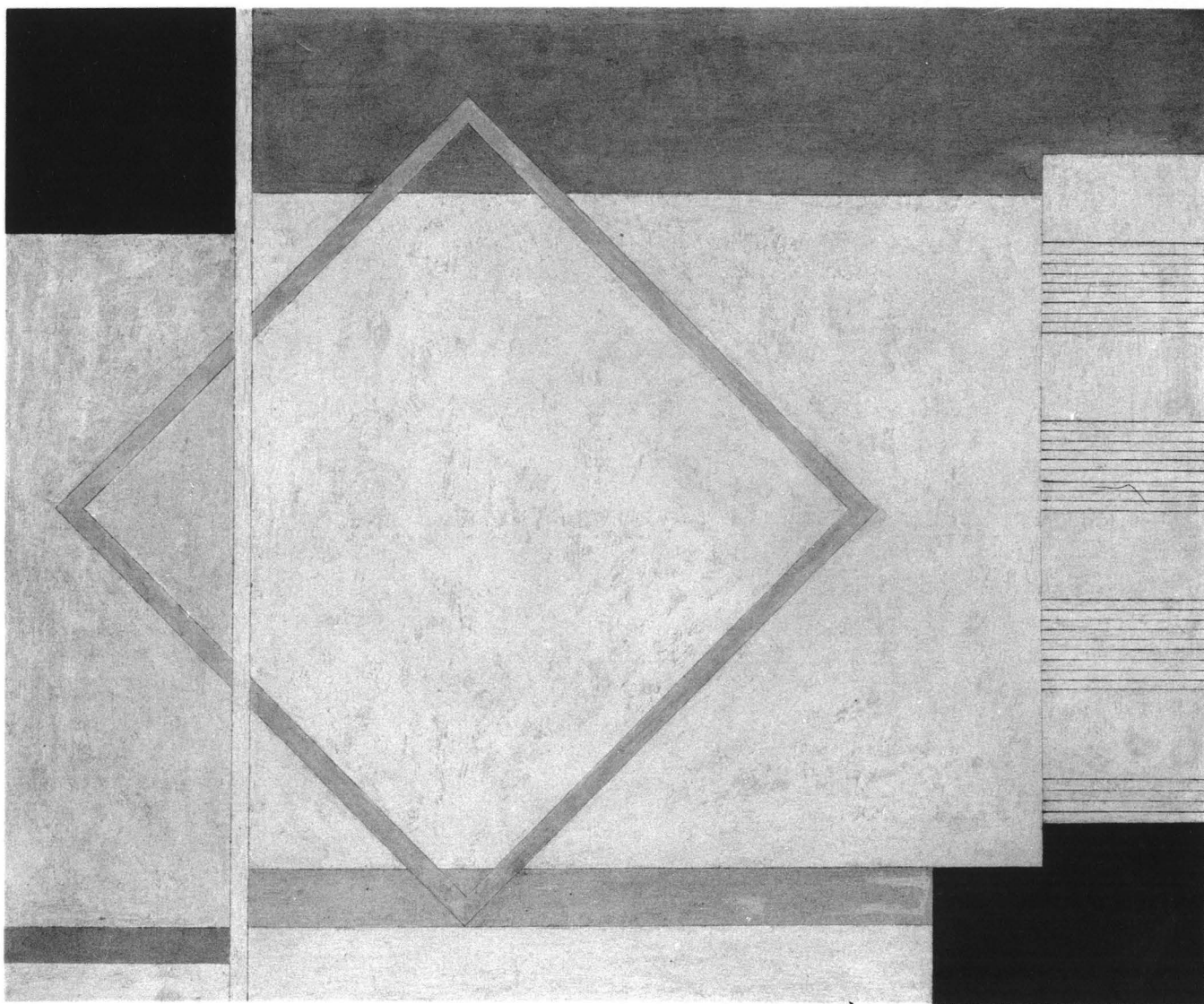
Osvaldo Licini, *Ritmo*, 1934/35 (Cat. 3)



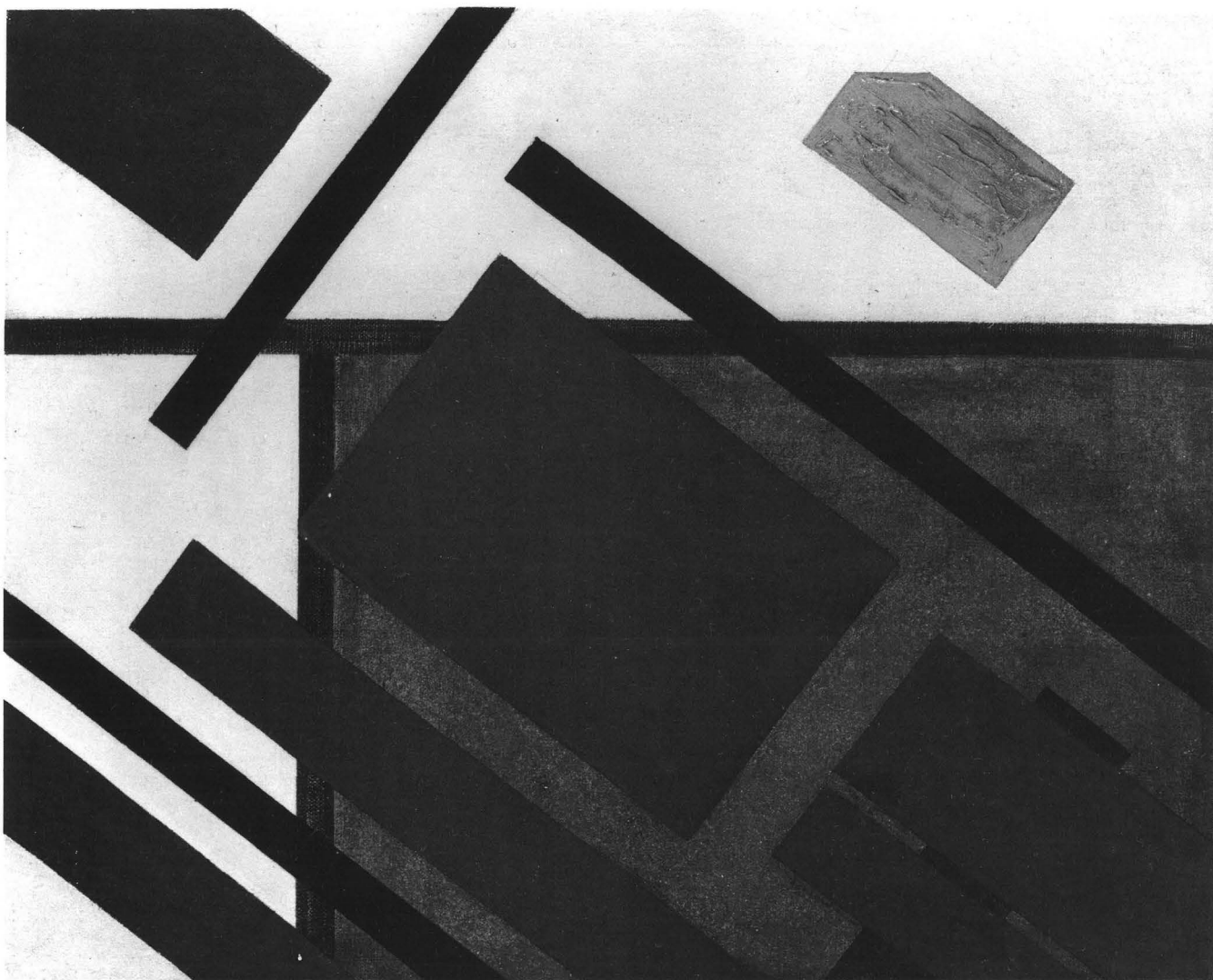
Mauro Reggiani, *Ritmo geometrico*, 1932 (Cat. 8)



Mauro Reggiani, *Composizione R. 2*, 1934 (Cat. 10)



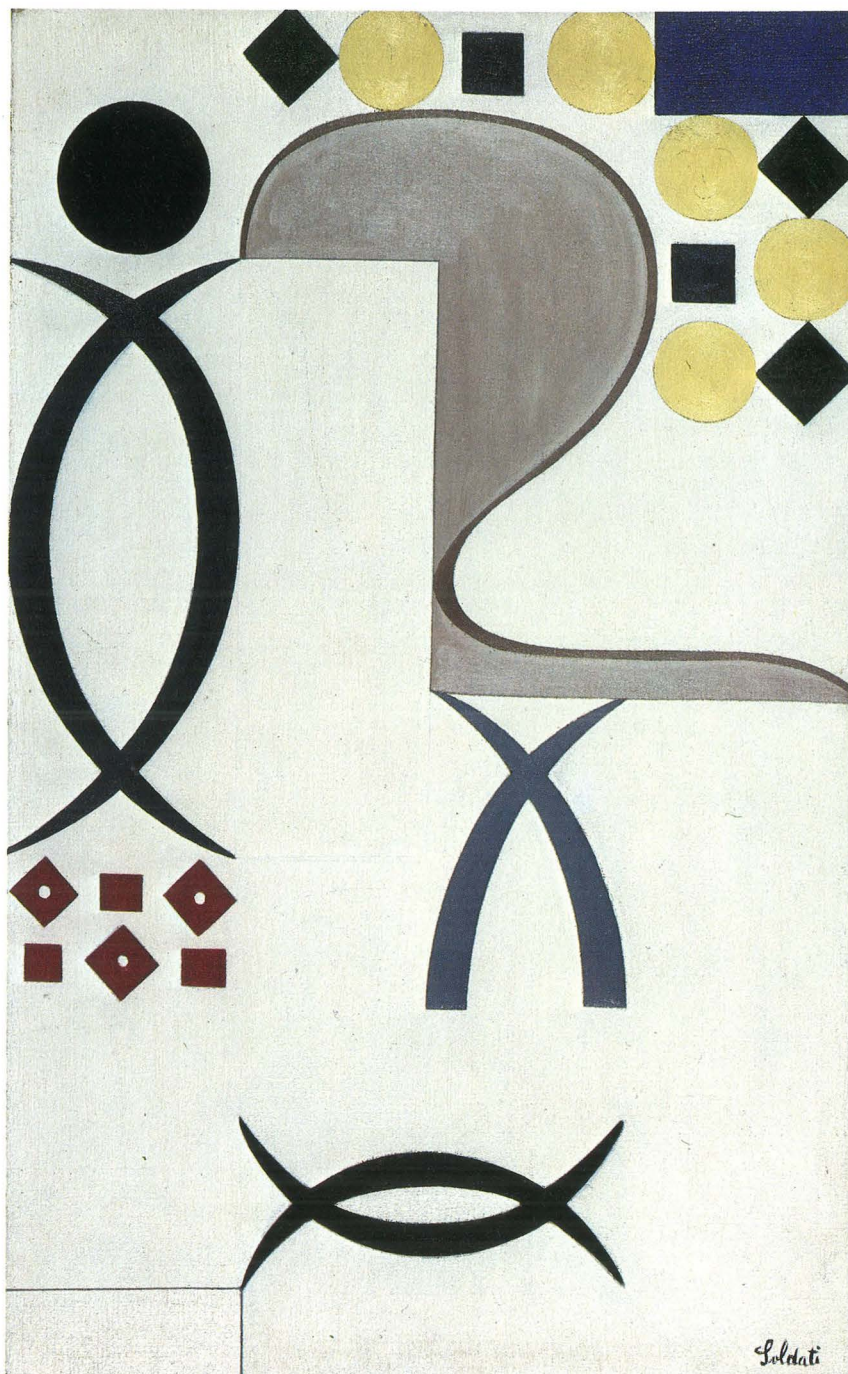
Mauro Reggiani, *Composizione n. 7*, 1935 (Cat. 11)



Mauro Reggiani, *Composizione n. 10*, 1937 (Cat. 12)



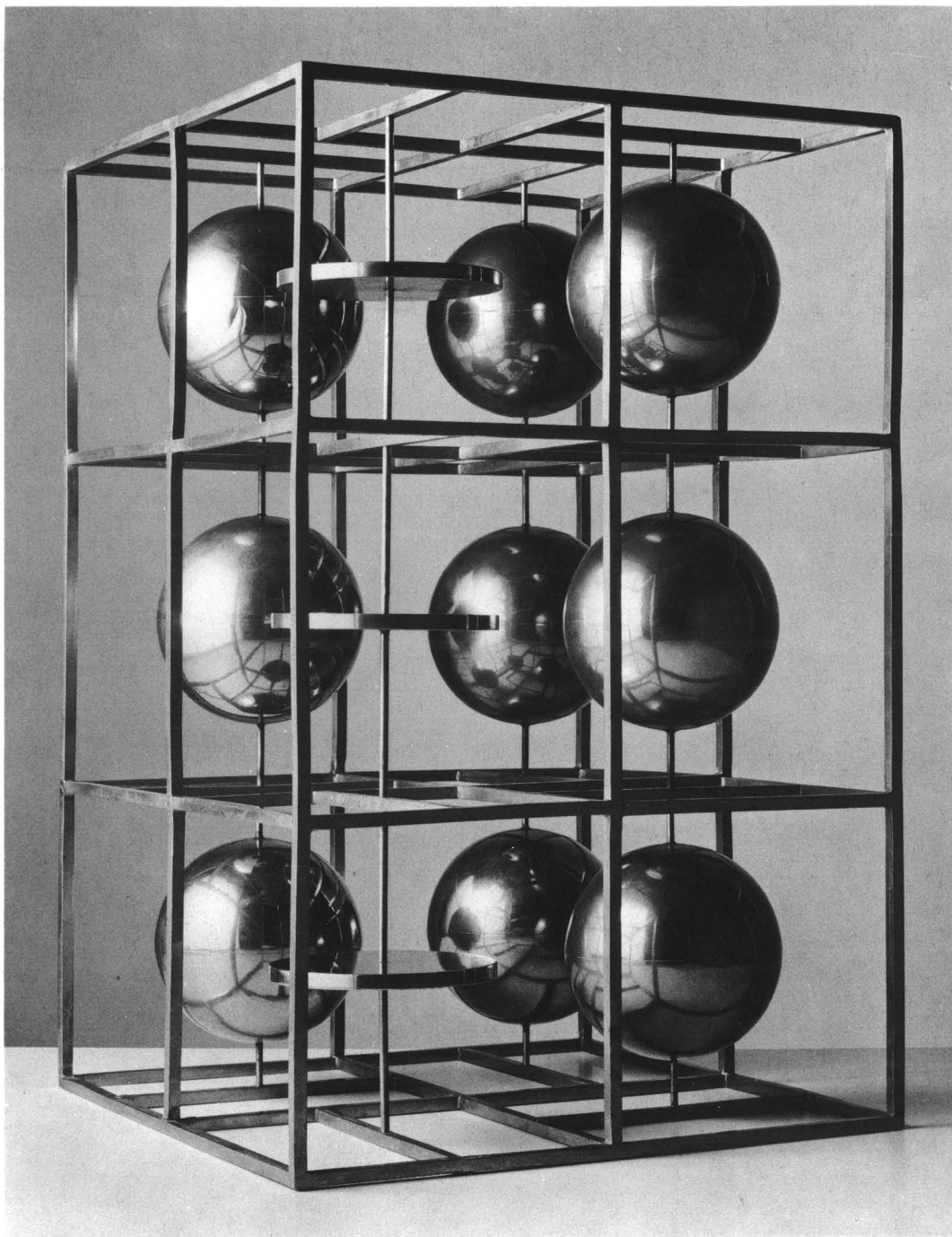
Atanasio Soldati, *Composizione*, 1935/36 (Cat. 14)



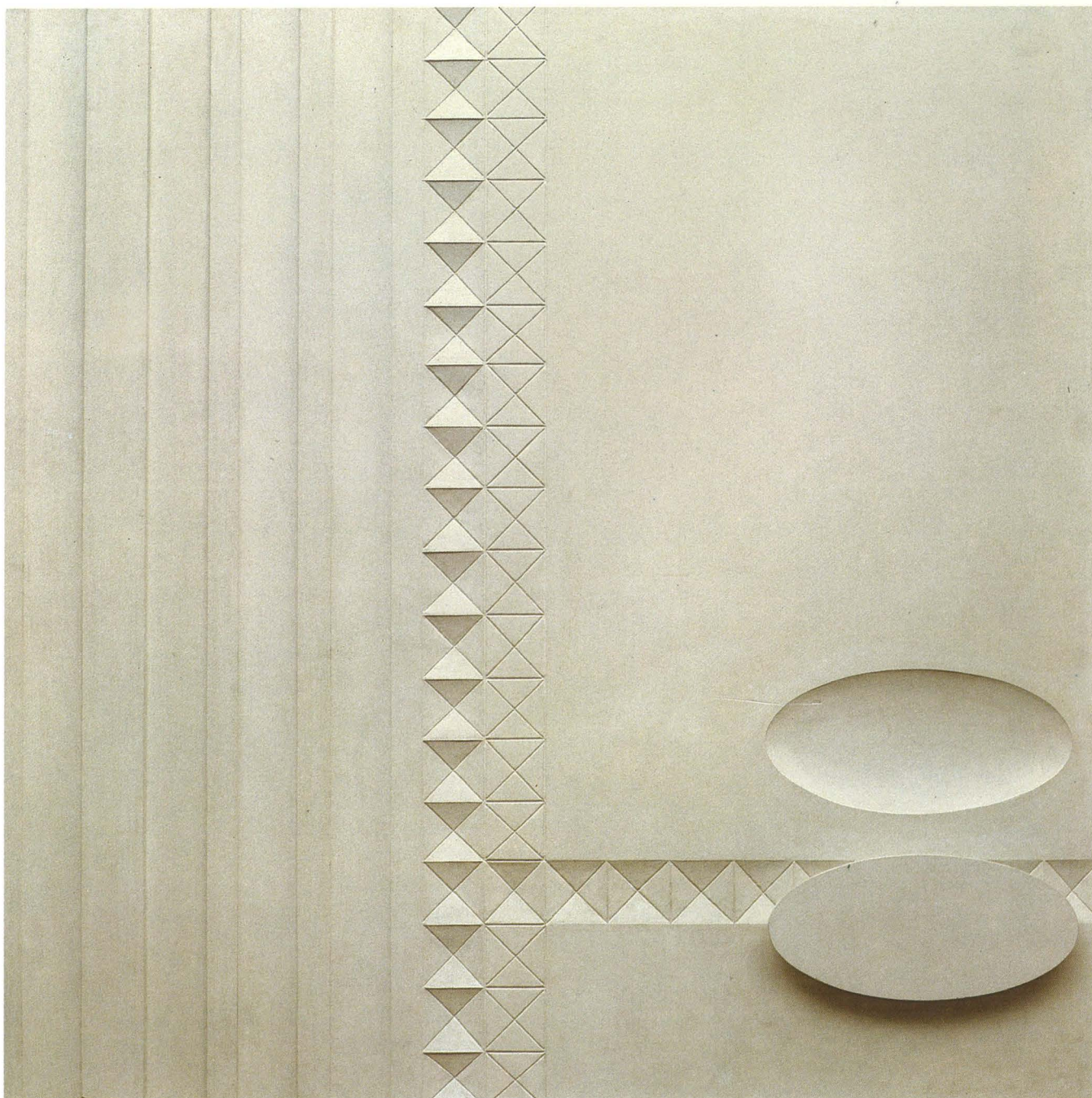
Atanasio Soldati, *Composizione*, 1938 (Cat. 15)



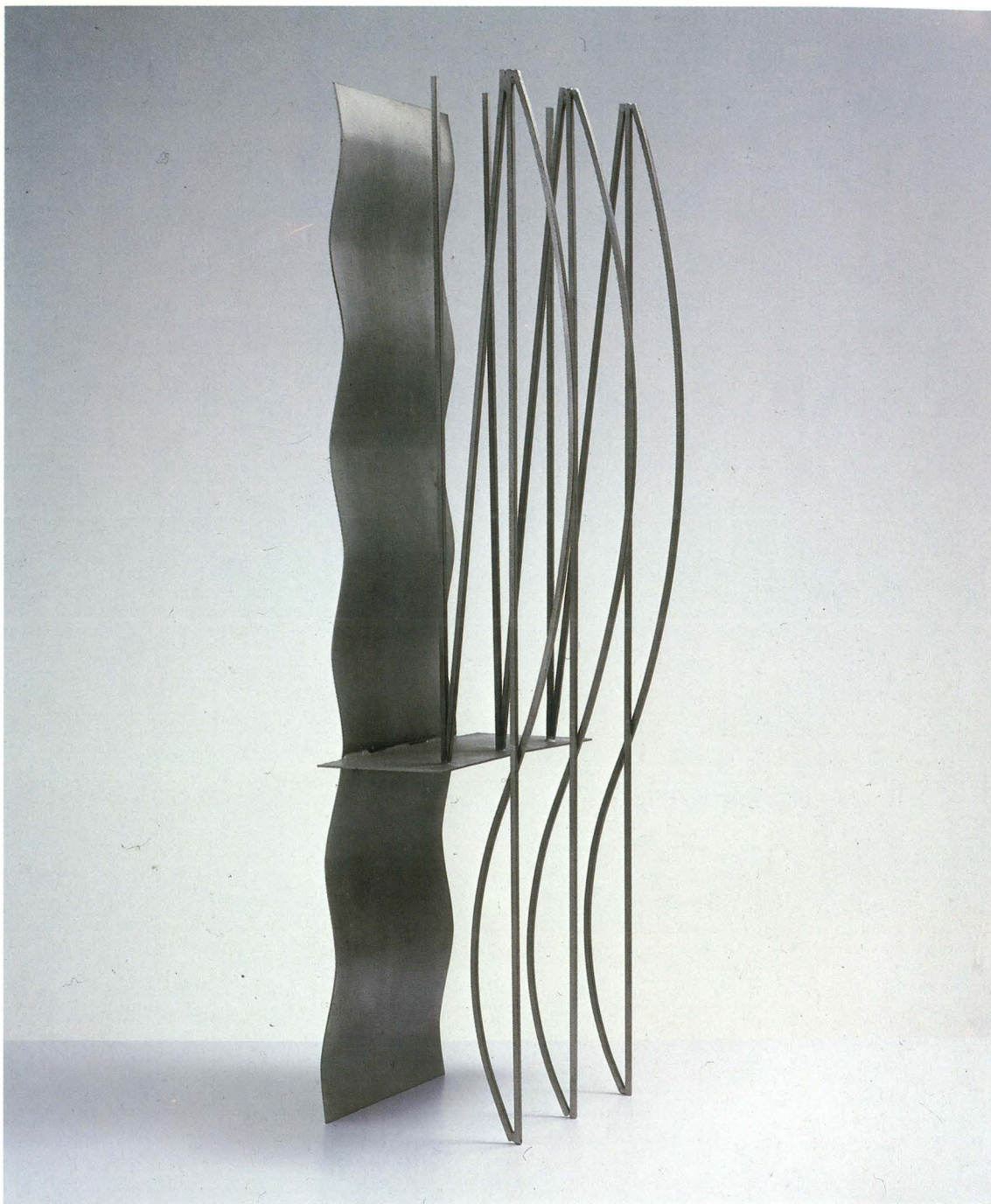
Fausto Melotti, *Scultura 11*, 1934 (Cat. 16)



Fausto Melotti, *Scultura 21*, 1935 (Cat. 18)



Fausto Melotti, *Composizione astratta n. 23*, 1935 (Cat. 19)



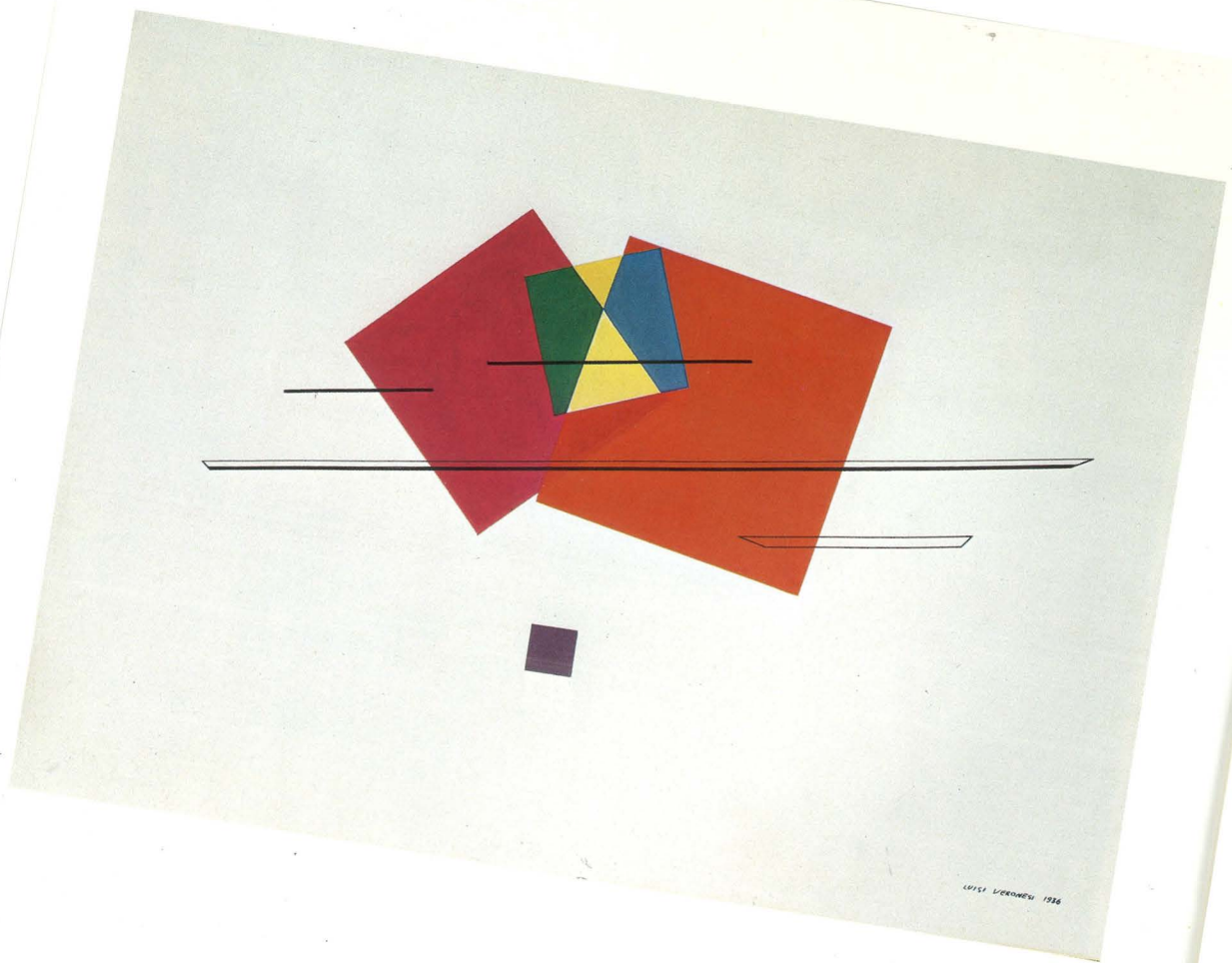
Fausto Melotti, *Sculptura 14*, 1935 (Cat. 17)



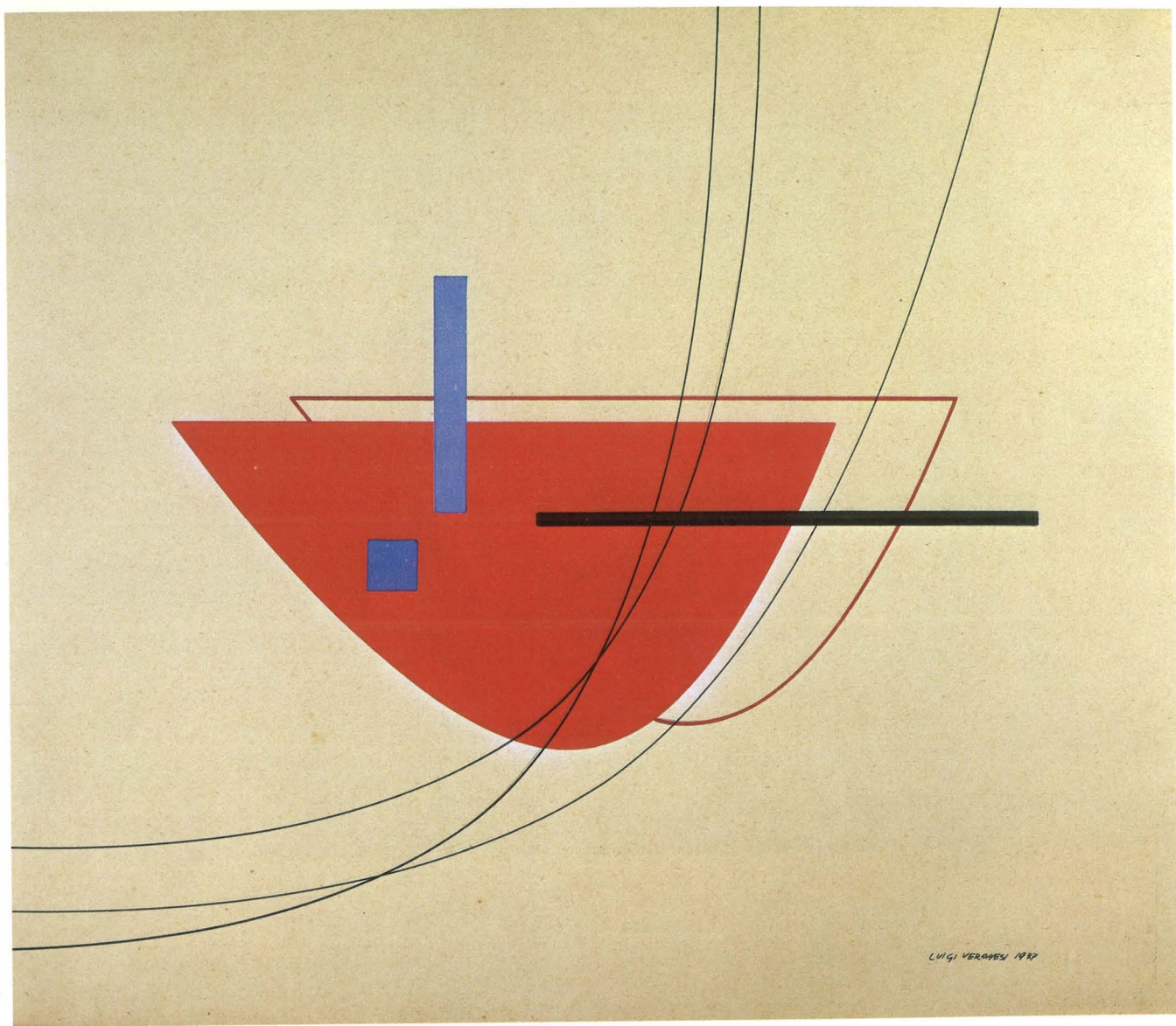
Lucio Fontana, *Tavoletta graffiata*, 1932 (Cat. 20)



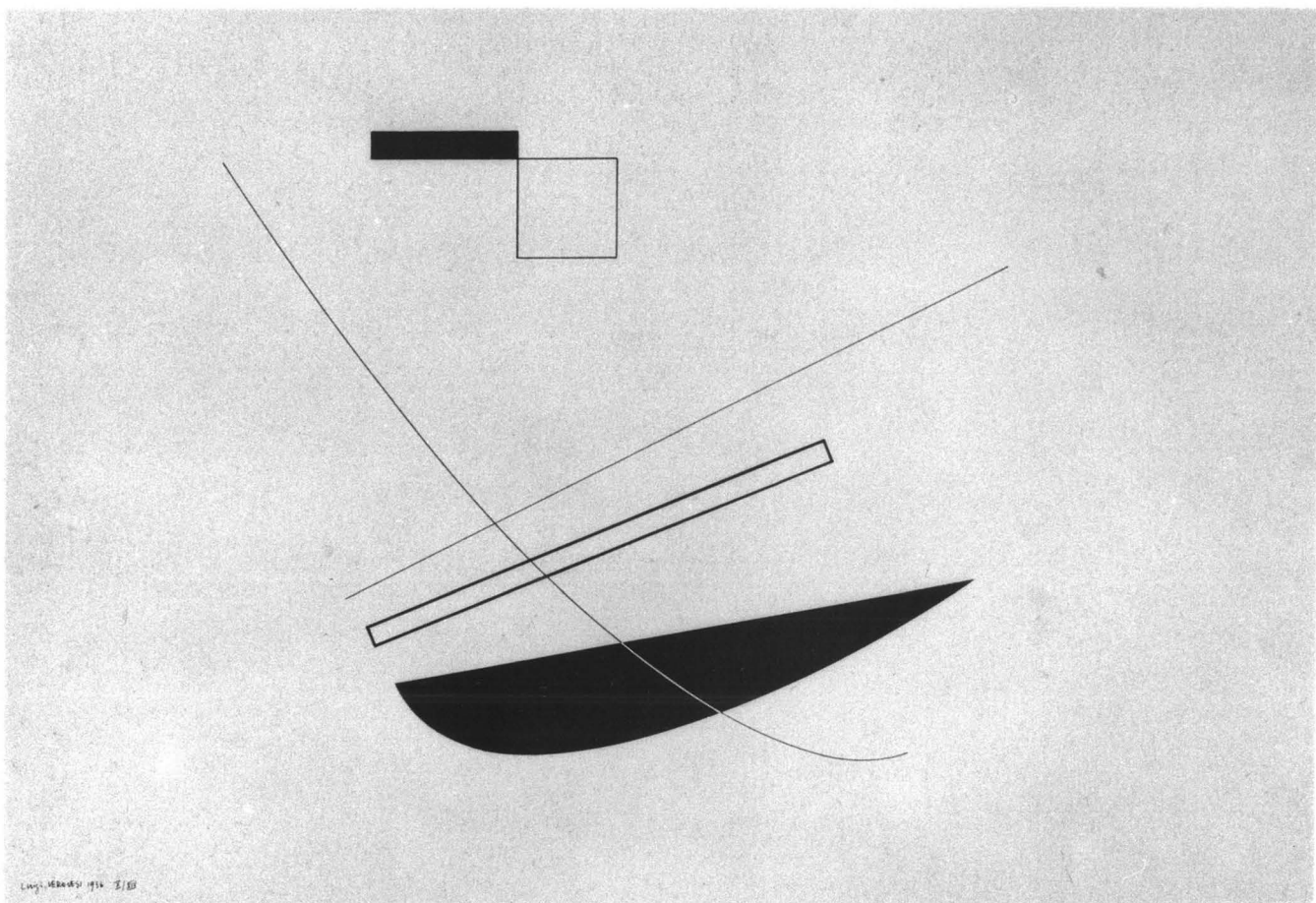
Lucio Fontana, *Conversazione*, 1933 (Cat. 21)



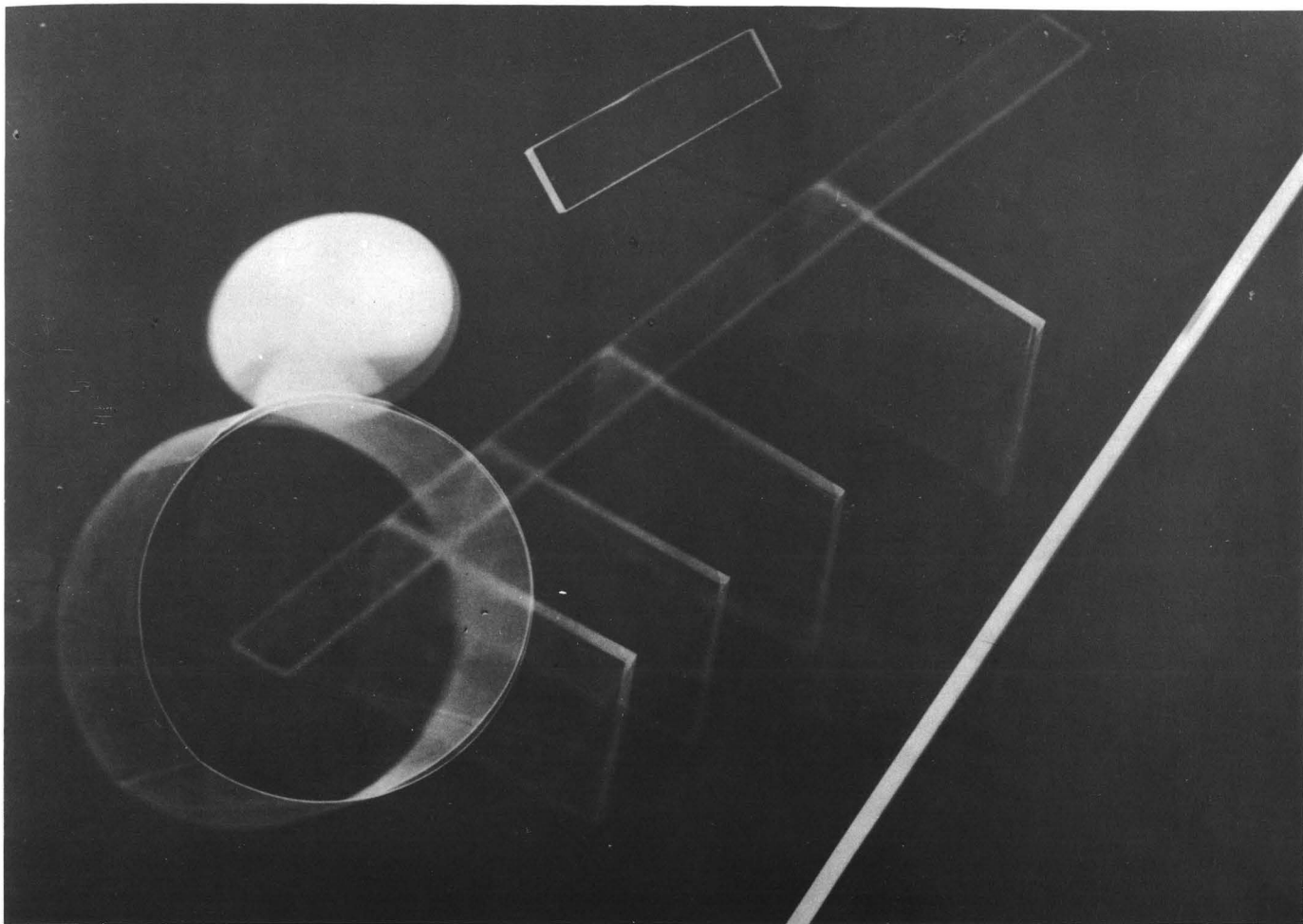
Luigi Veronesi, *Composizione XII*, 1936 (Cat. 22)



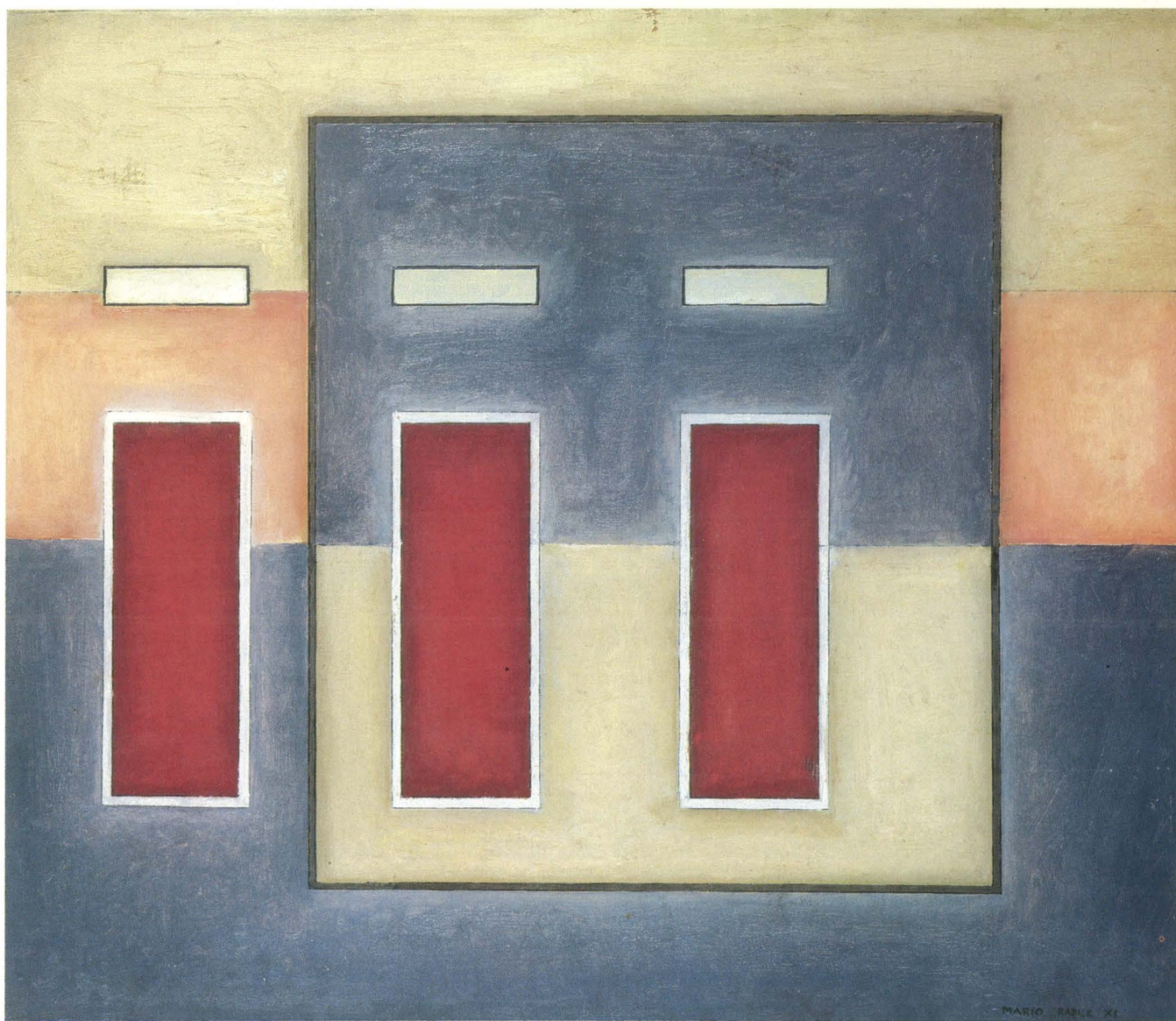
Luigi Veronesi, *Composizione*, 1937 (Cat. 27)



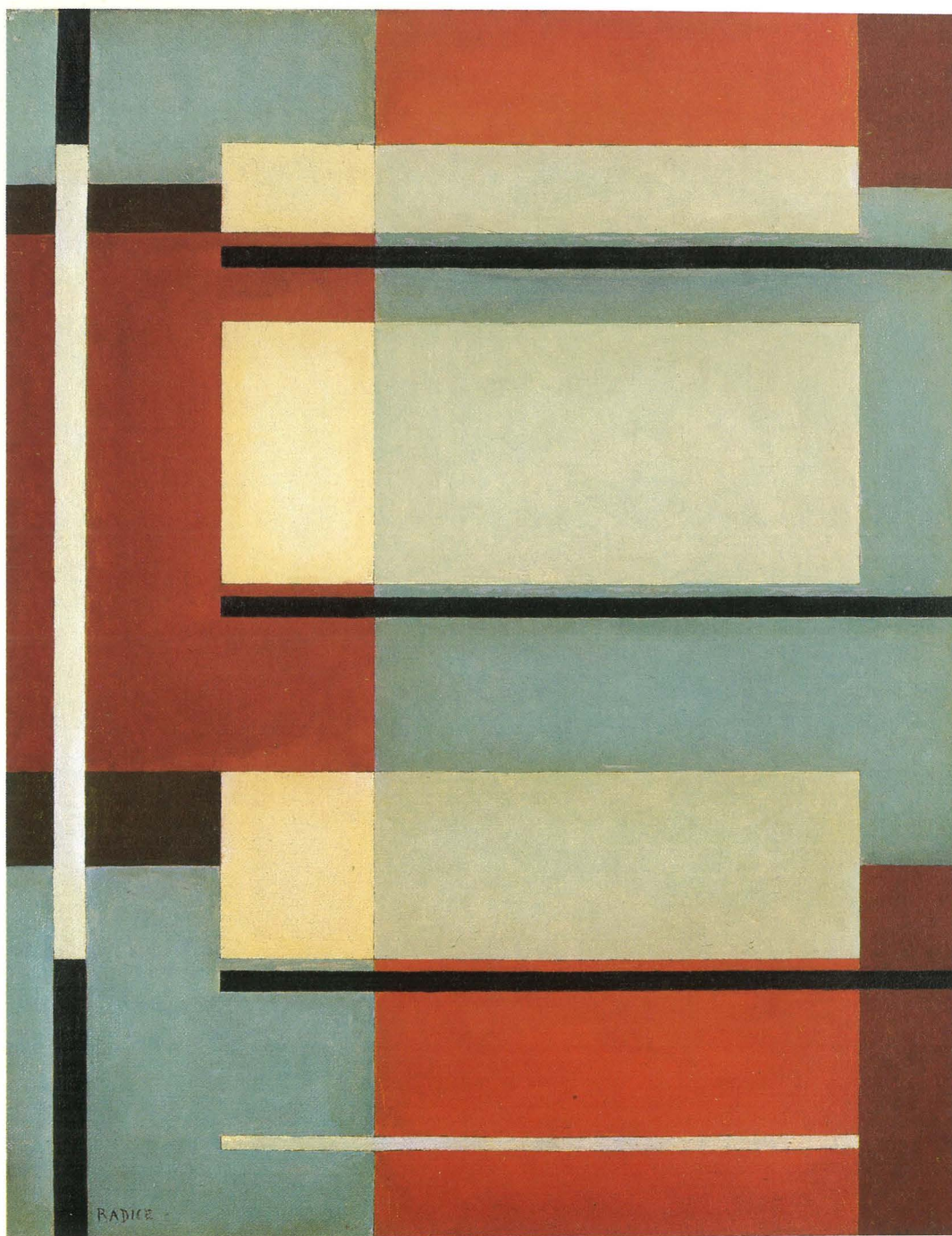
Luigi Veronesi, *Variazione su tema pittorico (part.)*, 1937 (Cat. 26)



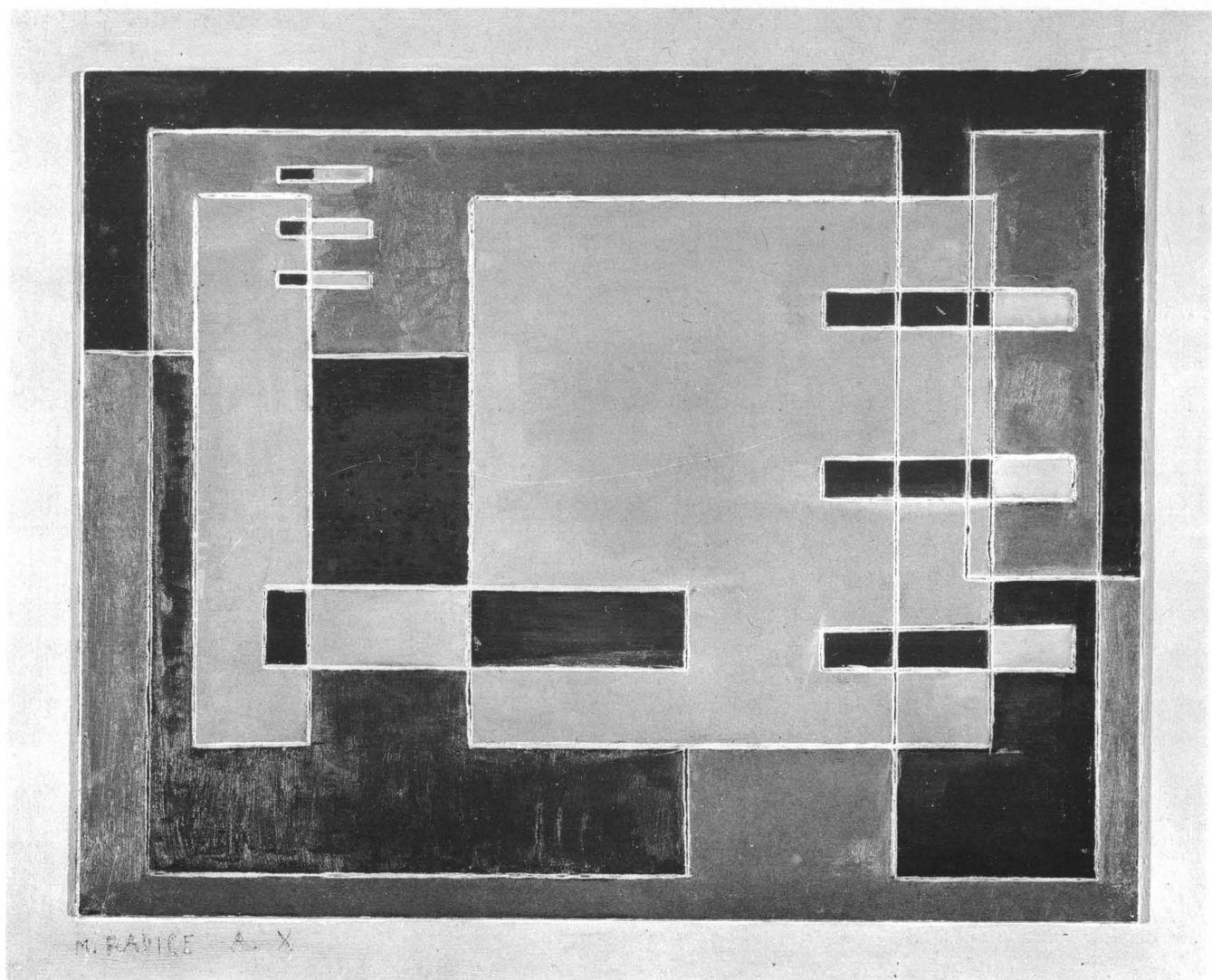
Luigi Veronesi, *Fotogramma su carta*, 1937 (Cat. 25)



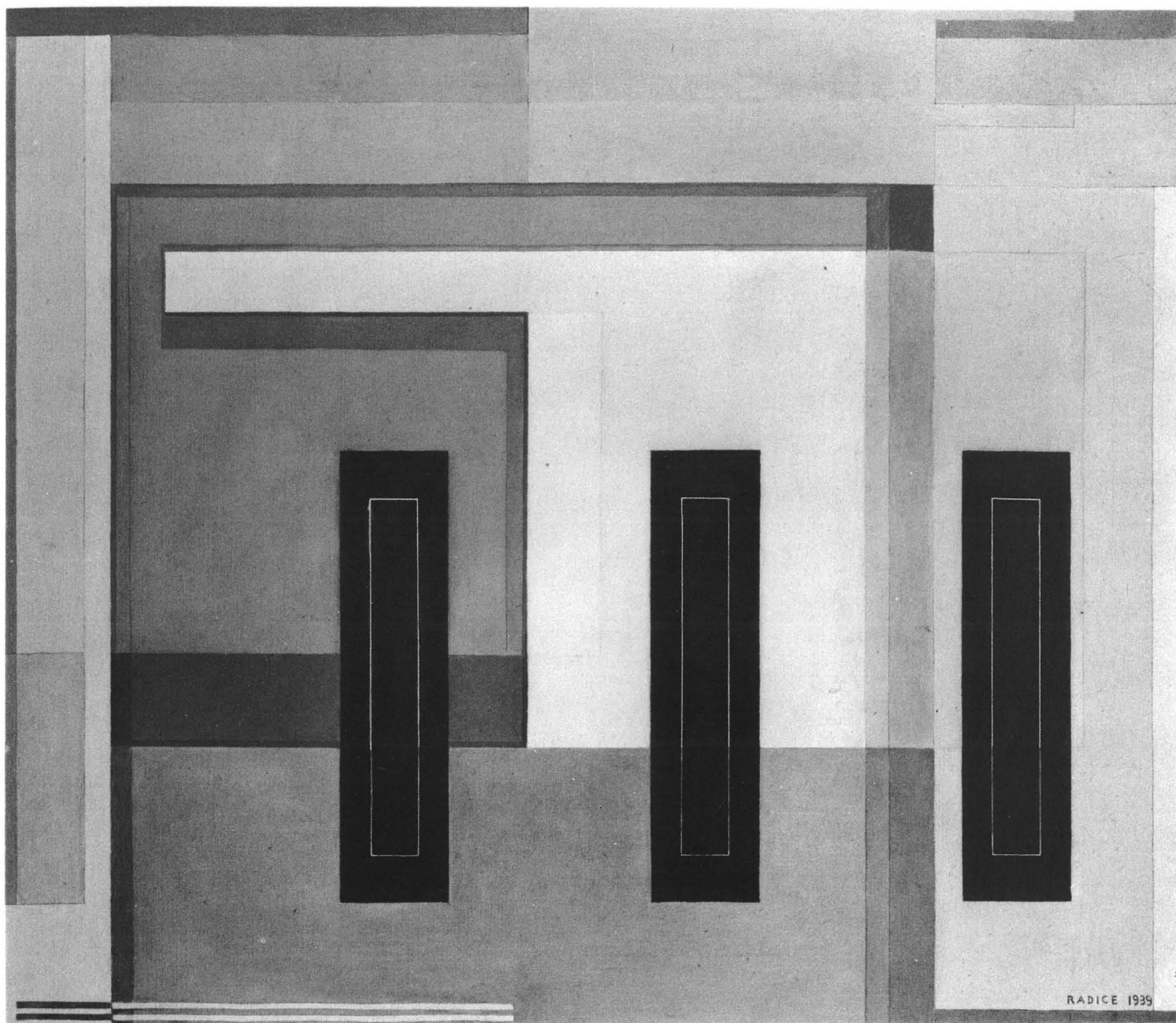
Mario Radice, *Composizione R. 1*, 1932 (Cat. 29)



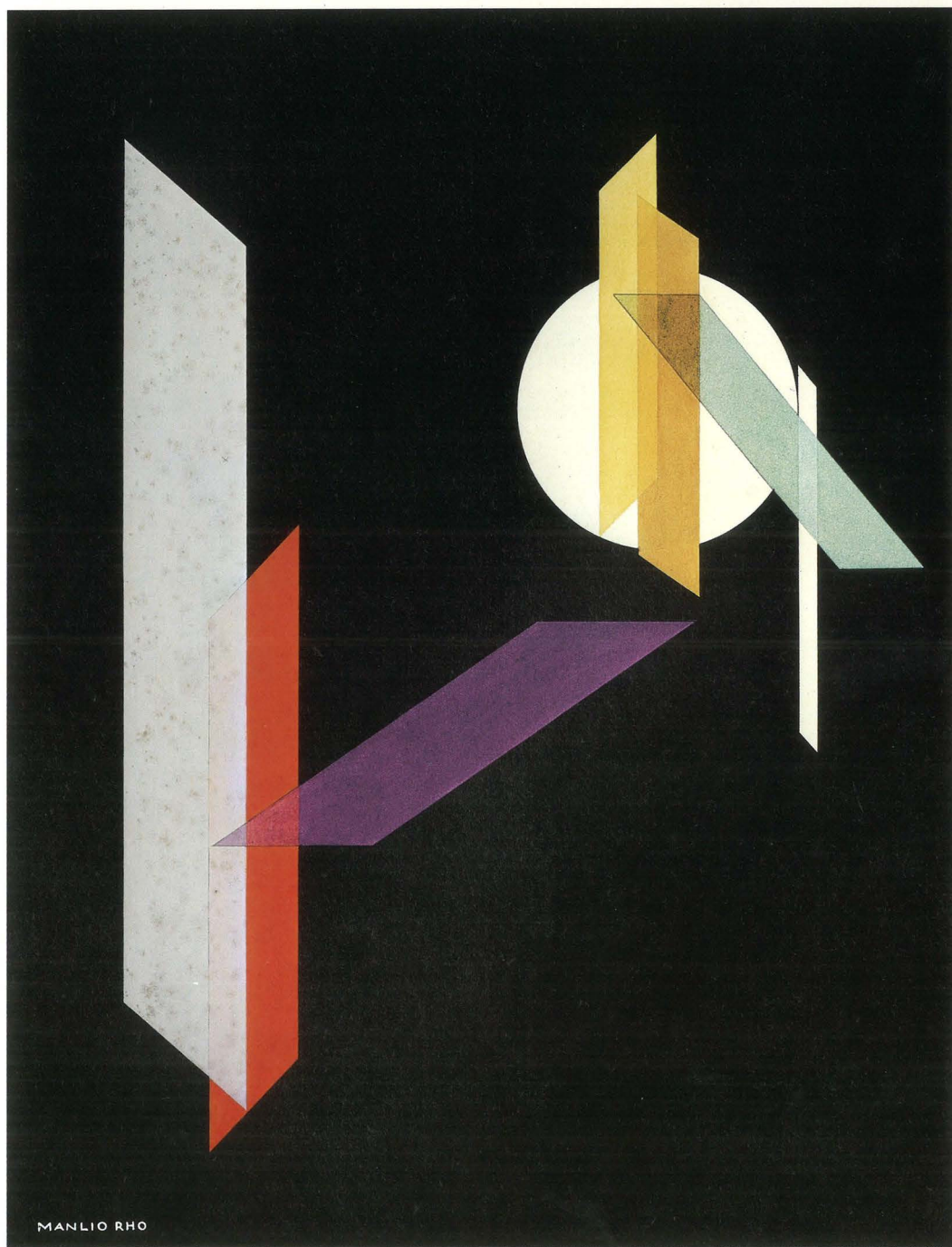
Mario Radice, *Composizione n. 18*, 1934 (Cat. 31)



Mario Radice, *Composizione CFN 19*, 1932/34 (Cat. 30)

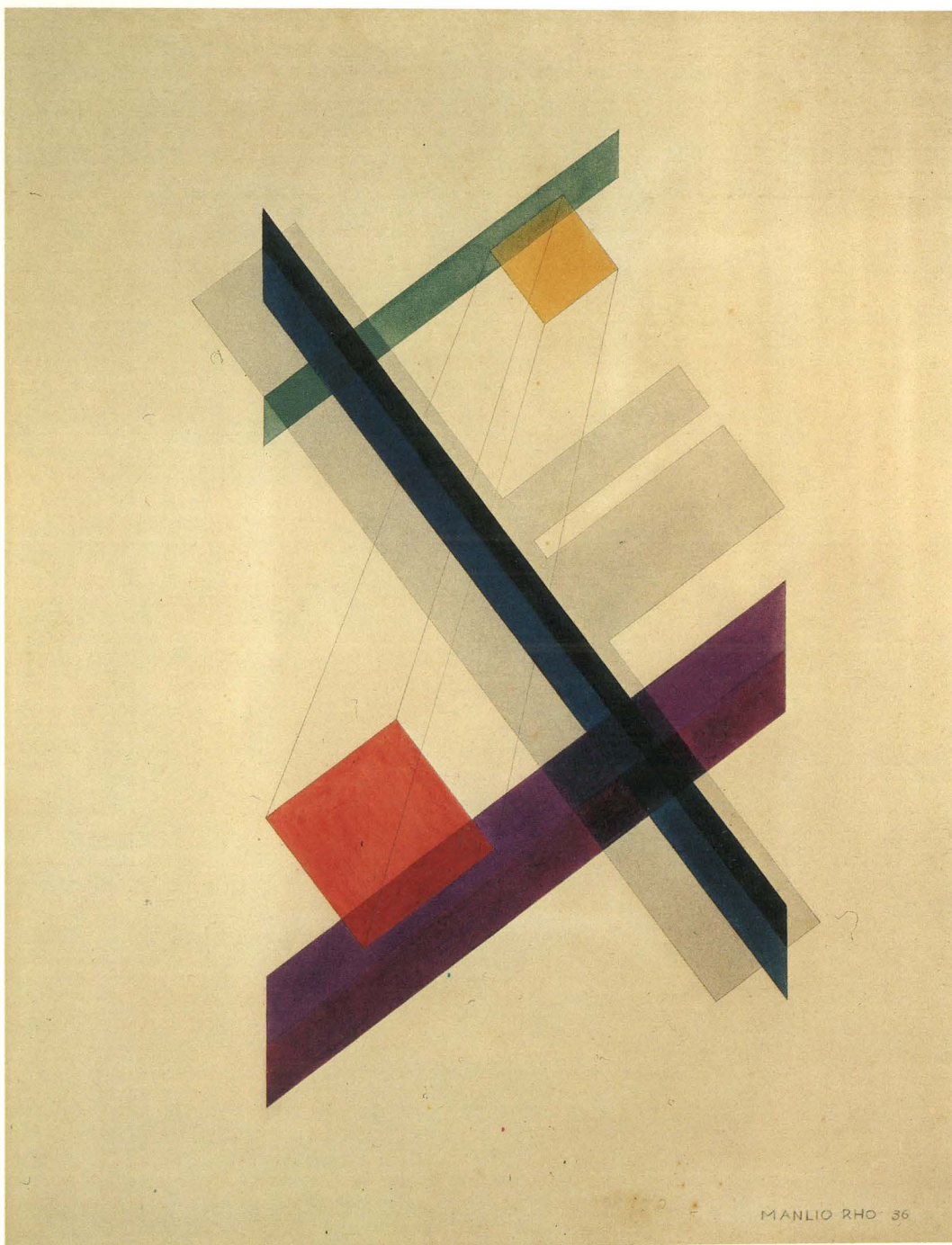


Mario Radice, *Composizione 3 R N*, 1939 (Cat. 32)

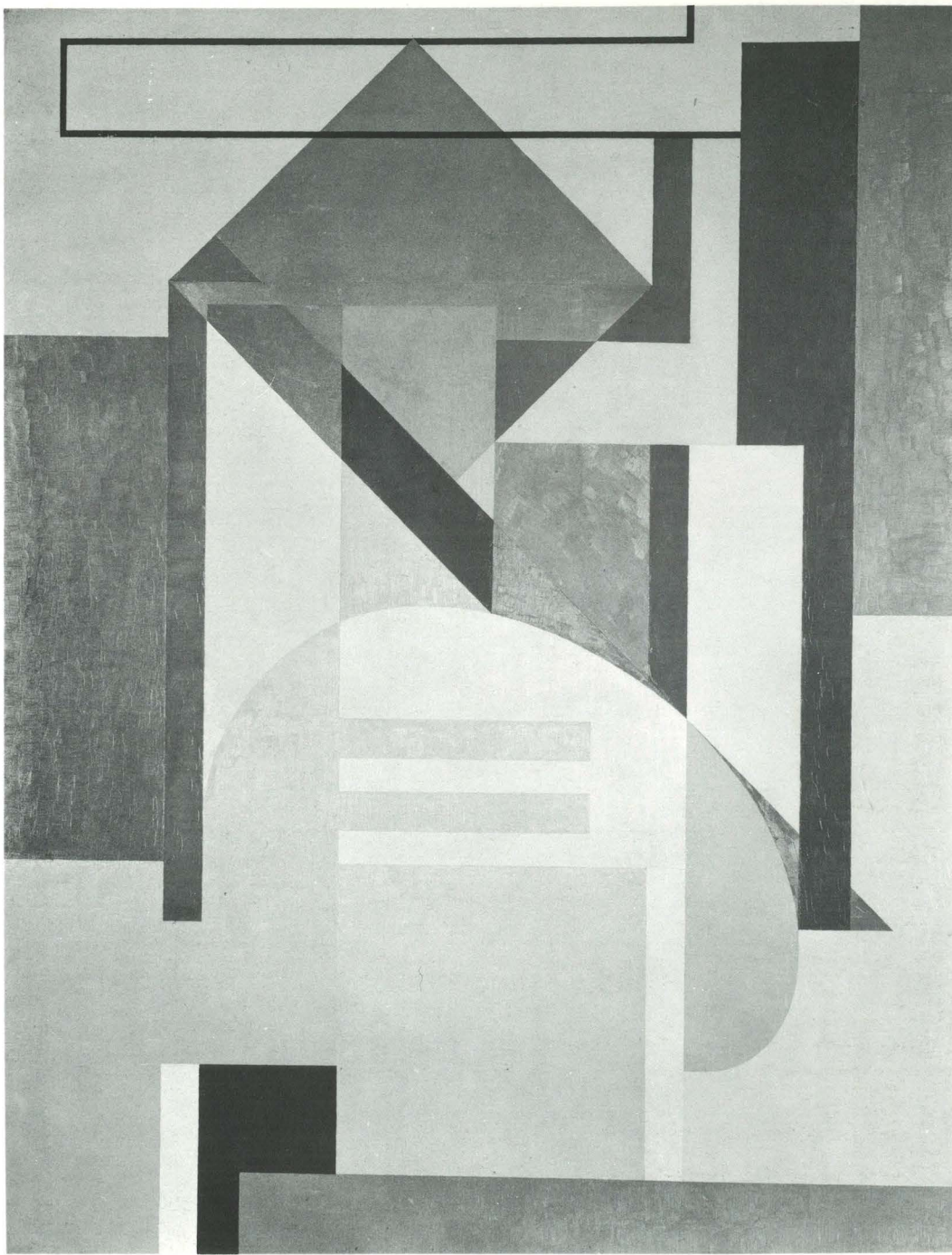


MANLIO RHO

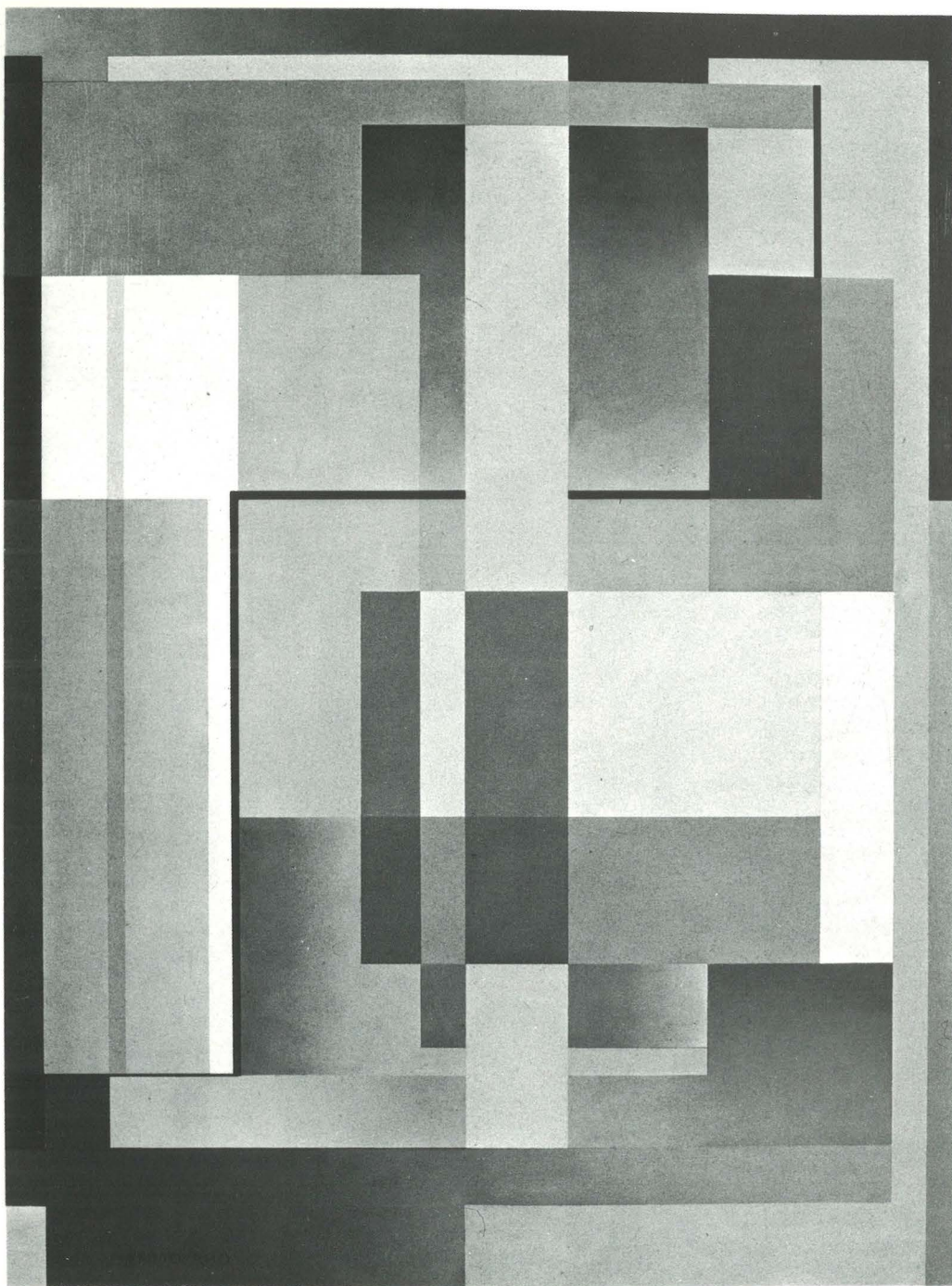
Manlio Rho, *Composizione n. 24*, 1936 (Cat. 34)



Manlio Rho, *Composizione n. 26*, 1936 (Cat. 35)



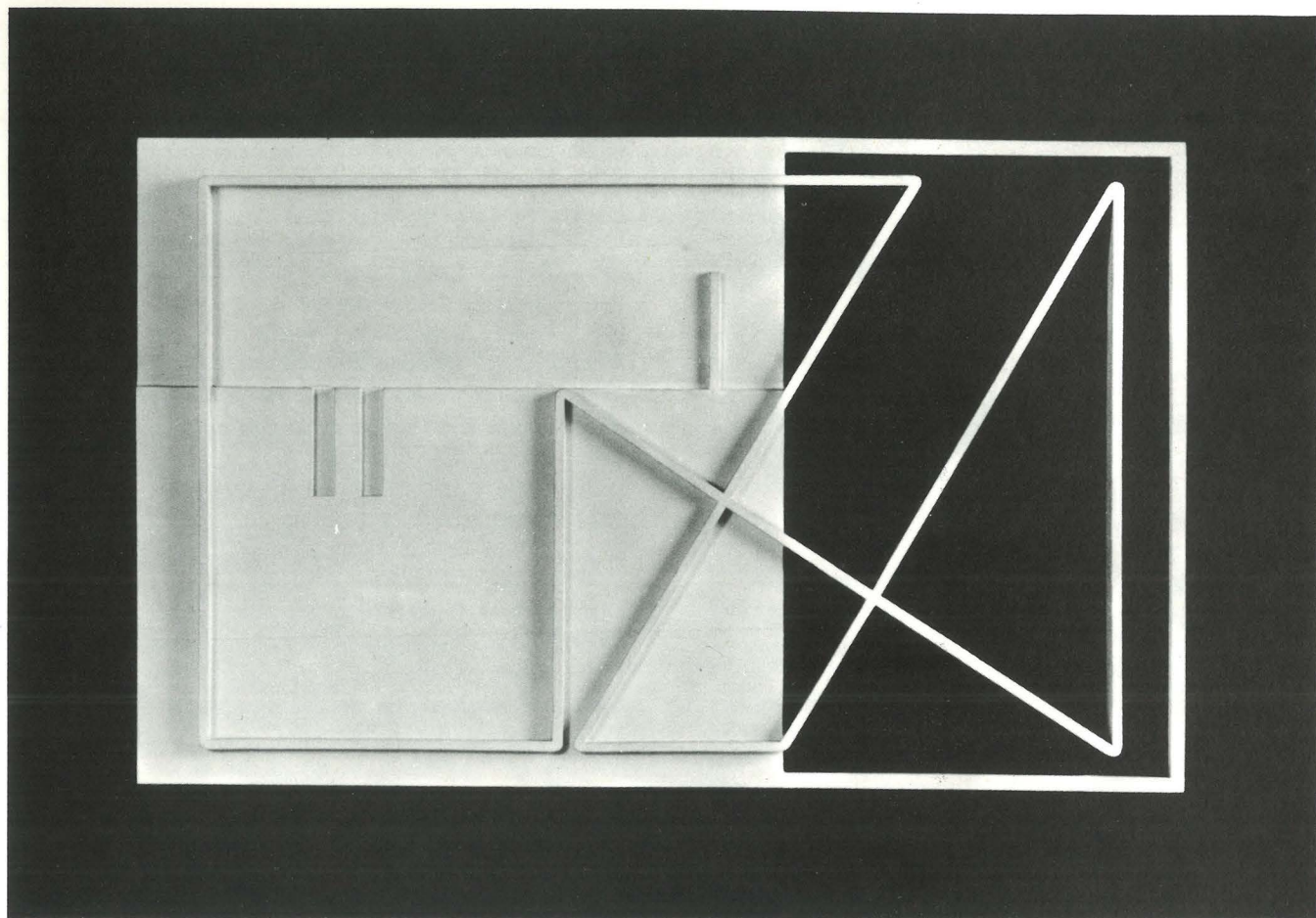
Manlio Rho, *Composizione P. 7*, 1936 (Cat. 33)



Manlio Rho, *Composizione*, 1940 (Cat. 38)



Aldo Galli, *Rilievo*, 1938 (Cat. 39)



Aldo Galli, *Rilievo*, 1939 (Cat. 40)

LE MOSTRE DEGLI ARTISTI
FINO AGLI ANNI TRENTA

OSVALDO LICINI - Monte Vidon Corrado (1894-1954)

- 1914 Bologna, Hotel Baglioni (mostra futurista)
- 1921 Parigi, Le Cent du Parnasse
- 1922 Parigi, Salon d'Automne
- 1922 Parigi, Devambez (personale)
- 1923 Parigi, Salon des Independents
- 1924 Parigi, Salon d'Automne
- 1924 Parigi, Studio Lamnes (personale)
- 1924 Parigi, Salon des Independents
- 1926 Milano, I Mostra del '900, Palazzo della Permanente
- 1927 Amsterdam, Stedelijk Museum, Arte Italiana
- 1929 Milano, II Mostra del '900, Palazzo della Permanente
- 1930 Basilea, Kunsthalle
- 1930 Brema, Kunsthalle
- 1931 Roma, I Quadriennale, Palazzo delle Esposizioni
- 1931 Stoccolma, Liljevalchs Konsthall
- 1931 Helsinki, Taidehalli Konsthallen
- 1932 Oslo, Kunstneres Hus
- 1934 Como, Pittura Moderna Italiana
- 1935 Roma, II Quadriennale
- 1935 Milano, Galleria del Milione (personale)
- 1935 Torino, Studio Casorati
- 1936 Roma, Bragaglia (mostra d'arte astratta)
- 1937 Milano, Galleria del Milione, 20 firme
- 1937 Genova, Galleria Genova, 20 firme
- 1939 Roma, III Quadriennale

MAURO REGGIANI - Nonantola (1897 - Milano 1980)

- 1922 Livorno, collettiva nazionale
- 1924 Milano, collettiva, Galleria Permanente
- 1926 Venezia, XV Biennale
- 1928 Venezia, XVI Biennale
- 1928 Milano, I Regionale
- 1929 Barcellona, Mostra Internazionale d'Arte
- 1929 Nizza, 900 Italiano

- 1929 Milano, 2ª Regionale
- 1930 Venezia, XVII Biennale
- 1930 Berna, Kunsthalle, Artisti della Nuova Italia
- 1932 Milano, III Sindacale
- 1932 Venezia, XVIII Biennale
- 1933 Milano, IV Sindacale
- 1934 Milano, Galleria del Milione (con Bogliardi e Ghiringhelli)
- 1935 Torino, Studio Casorati (collettiva astratti italiani)
- 1935 Roma, II Quadriennale
- 1935 Parigi, Abstraction-Création
- 1936 Milano, Galleria del Milione (personale)
- 1936 Genova, Galleria Genovese (personale)
- 1936 Como, Villa Olmo (collettiva)
- 1936 Milano, VII Sindacale
- 1936 Buenos Aires, Galleria Moody
- 1936 Venezia, XX Biennale
- 1937 Milano, Galleria del Milione (collettiva)
- 1937 Como, Villa Olmo (collettiva)
- 1938 Milano, Galleria del Milione (collettiva)
- 1939 Milano, Galleria del Milione (collettiva)
- 1939 Milano, Galleria P. Grande (collettiva)
- 1940 Milano, Galleria del Milione (collettiva)
- 1940 Venezia, XXII Biennale

ATANASIO SOLDATI - Parma (1896-1953)

- 1922 Parma, (personale)
- 1931 Milano, Galleria del Milione (personale)
- 1932 Milano, Galleria del Milione
- 1933 Milano, Galleria del Milione (personale)
- 1935 Torino, Studio Casorati
- 1936 Roma, Bragaglia (personale)
- 1936 Milano, Galleria del Milione
- 1939 Milano, Galleria del Milione (personale)
- 1939 Roma, III Quadriennale

FAUSTO MELOTTI - Rovereto (1901 - Roma 1986)

- 1930 Milano, IV Triennale
- 1933 Milano, V Triennale
- 1933 Firenze, I Sindacale
- 1933 Milano, 5ª Esposizione internazionale arti decorative e industriali moderne

1934 Ginevra, Arte italiana
 1934 Milano, Galleria del Milione (Scuola di Cantù)
 1935 Milano, Galleria del Milione (personale)
 1935 Losanna, Arte italiana
 1935 Torino, Studio Casorati
 1936 Milano, VI Triennale
 1937 Milano, Galleria del Milione
 1937 Genova, Galleria Genova
 1940 Milano, VII Triennale

LUCIO FONTANA - Rosario di Santa Fé (1899 - Comabbio 1968)

1930 Venezia, VII Biennale
 1930 Milano, Galleria del Milione (personale)
 1931 Milano, Galleria del Milione (personale)
 1932 Milano, Galleria del Milione (personale)
 1934 Parigi, Abstraction-Création
 1934 Milano, Galleria del Milione
 1935 Torino, Studio Casorati
 1935 Milano, Galleria del Milione
 1935 Roma, II Quadriennale
 1937 Parigi, Jeanne Boucher (ceramiche)
 1937 Milano, Galleria del Milione (ceramiche)
 1938 Parigi, Zack (ceramiche)
 1938 Milano, Galleria del Milione (ceramiche)
 1939 Milano, Corrente
 1939 Roma, III Quadriennale
 1939 Milano, Galleria del Milione

LUIGI VERONESI - Milano (1908)

1932 Milano, Libreria del Milione (personale)
 1934 Milano, Galleria del Milione (con J. Albers)
 1934 Milano, Mostra di scenografia internazionale, Circolo Nuova Vita
 1935 Torino, Studio Casorati
 1936 Como, Villa Olmo
 1936 Buenos Aires, Moody
 1936 Milano, Galleria del Milione
 1936 Milano, VI Triennale
 1937 Como, Villa Olmo, II Arte lombarda
 1938 Roma, Nazionale di Scenografia
 1939 Parigi, L'équipe (personale)
 1940 Milano, VII Triennale

MARIO RADICE - Como (1898)

1936 Buenos Aires (personale)
 1936 Como, Villa Olmo
 1937 Como, Villa Olmo
 1938 Milano, Galleria Bergamini (personale)
 1939 Roma, III Quadriennale
 1940 Roma (personale)
 1940 Venezia, XII Biennale

Aldo GALLI - Como (1906-1981)

Dal 1932 al 1942 alle Sindacali di Como

MANLIO RHO - Como (1901-1957)

1929 Como, Broletto
 1930 Como, I Provinciale
 1931 Como, Broletto
 1932 Milano, III Sindacale
 1933 Como, Broletto
 1933 Montecatini, IV esposizione
 1934 Montecatini, V esposizione
 1934 Milano, Galleria del Milione
 1935 Parigi, Bonaparte
 1935 New York, Museum of Modern Art
 1935 Milano, VI Sindacale
 1935 Londra, London Gallery
 1936 Milano, VII Sindacale
 1936 Como, IV Sindacale
 1936 Como, Villa Olmo
 1937 Como, Mostra Coloniale
 1937 Bruxelles
 1937 Como, Villa Olmo
 1937 Como, V Sindacale
 1938 La Plata, Museo
 1938 Milano, IX Mostra d'arte
 1938 Milano, Barbera, «Dopo il '900»
 1939 Roma, III Quadriennale
 1940 Venezia, XXII Biennale

